

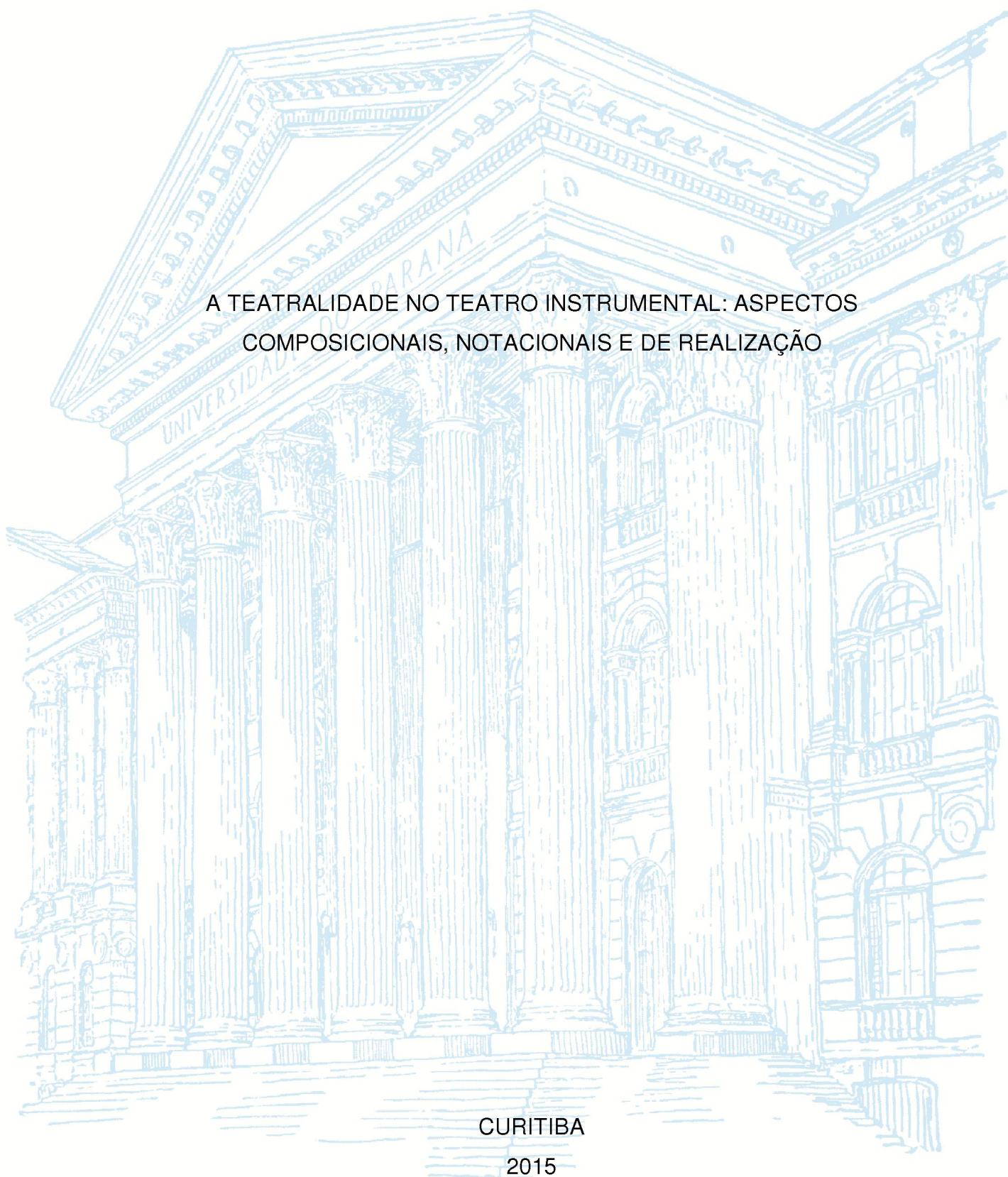
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

DÉBORA CRISTINA BÉRGAMO PICKLER

A TEATRALIDADE NO TEATRO INSTRUMENTAL: ASPECTOS
COMPOSICIONAIS, NOTACIONAIS E DE REALIZAÇÃO

CURITIBA

2015



DÉBORA CRISTINA BÉRGAMO PICKLER

A TEATRALIDADE NO TEATRO INSTRUMENTAL: ASPECTOS
COMPOSICIONAIS, NOTACIONAIS E DE REALIZAÇÃO

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Música, Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador(a): Prof(a). Dr(a). Roseane Yampolshi

Coorientador(a): Prof. Dr. Christian Benvenuti

CURITIBA

2015

Catálogo na publicação
Sistema de Bibliotecas UFPR
Biblioteca de Artes, Comunicação e Design/Batel
(Elaborado por: Karolayne Costa Rodrigues de Lima CRB 9/1638)

Pickler, Débora Cristina Bérghamo

A teatralidade no teatro instrumental: aspectos composicionais, notacionais e de realização / Débora Cristina Bérghamo Pickler. – Curitiba, 2015.

106 f.: il.

Orientadora: Prof. Dra. Rosane Yamolschi.

Coorientador: Prof. Dr. Christian Benvenuti.

Dissertação (mestrado em Música) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Artes, Comunicação e Design, Programa de Pós-Graduação em Música.

1. Teatro instrumental 2. Teatralidade. 3. Performance instrumental. 4. Kagel, Maurício (1931-2008) I.Título.

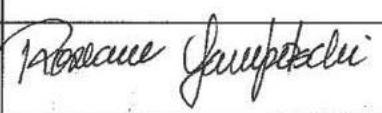
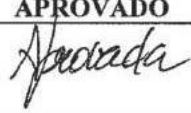
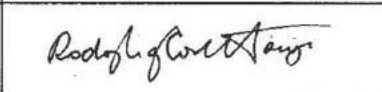
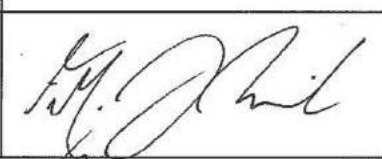
CDD 792.028

PARECER


Defesa de dissertação de mestrado de **Débora Cristina Bérghamo Pickler** para obtenção do título de **Mestre em Música**.

Os abaixo assinados, **Roseane Yampolschi, Rodolfo Nogueira Coelho de Souza e Felipe de Almeida Ribeiro**, arguíram, nesta data, a candidata, a qual apresentou a dissertação: **A Teatralidade no Teatro Instrumental: Aspectos Composicionais, Notacionais e de Realização**.

Procedida a arguição, segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que a candidata está apta ao título de **Mestre em Música**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADO Não APROVADO
Roseane Yampolschi (UFPR)		
Rodolfo Nogueira Coelho de Souza (USP)		APROVADO
Felipe de Almeida Ribeiro (UNESPAR)		aprovado

Curitiba, 19 de março de 2015.



Prof. Dr. Danilo Ramos
Coordenador do PPGMúsica

A Deus, grande mistério da Vida e do Amor.

À minha família, especialmente a meu esposo.

A todos aqueles que acreditam na Arte como
ferramenta para a transformação
(antes de tudo, pessoal).

AGRADECIMENTOS

Ao meu esposo, Ilson C. Pickler Júnior por todo amor, paciência e dedicação com a qual me acompanhou em cada passo de minha caminhada.

A minha mãe, Eliane, meu pai, Amarildo, e meu irmão, Daniel, por todo carinho e apoio que “operou milagres”, mesmo à distância.

À Madalena Wagner, Luiz Cardoso, Tininha, Lê, Gui, Vó Teresa e Jacó, por serem minha família em todo tempo.

A todos os colegas de turma de mestrado, pelo respeito e cumplicidade que cultivamos em nosso caminho e que nos ajudou a crescer em muitos aspectos.

A Paulo Demarchi, pelo incentivo, por desvendar os caminhos e pelo empréstimo de material tão fundamental a esta pesquisa. Da mesma maneira, à Juliano Freitas, pelas partituras cedidas e vídeos sugeridos.

A Daniel Serale, por gentilmente enviar sua dissertação para consulta.

A Gabriel Firmino, então secretário do PPG Música, por toda competência e disponibilidade em auxiliar nas questões burocráticas.

Aos professores do curso de música do Departamento de Artes da UFPR, especialmente àqueles dos quais fui aluna durante este período.

Aos professores Dra. Rosane Cardoso Araújo e Dr. Felipe Ribeiro, pelas contribuições em minha banca de qualificação.

Finalmente, à professora Dra. Roseane Yampolschi, por aceitar orientar esta dissertação e colaborar com materiais de difícil acesso, fundamentais para esta pesquisa. Ao professor Dr. Christian Benvenuti, pelos materiais de pesquisa, pelos conselhos e principalmente pelo apoio dado na fase de qualificação deste trabalho.

À CAPES, pelo apoio financeiro.

*"Arte é o que faz a vida ser
mais interessante que a arte"*

Robert Filliou

*"É na vida que matamos o tempo;
no teatro, é o tempo que nos mata"*

Eric Bentley

RESUMO

Esta pesquisa trata sobre a teatralidade do Teatro Instrumental, gênero de composição musical estabelecido a partir da segunda metade do século XX e que tem como principal característica a presença de aspectos cênicos integrados à composição musical, a partir do conceito de teatralização da performance instrumental teorizado por Mauricio Kagel.

A partir da conceituação do tema e de um breve panorama histórico a autora propõe uma abordagem sob três aspectos: a teatralidade presente no processo composicional, as estratégias notacionais para transmissão destes elementos de teatralidade ao intérprete e a relação que se estabelece entre intérprete, partitura e espaço em que a obra acontece.

No Teatro Instrumental, compositor, intérprete – e também público – passam a lidar com demandas que ultrapassam o limite do ensino musical tradicional que geralmente é focado na comunicação “acústica” da música; há a necessidade de se lidar com a performance de acordo com sua natureza cênica o que implica em uma experiência com teatro, dança, mímica, e outras atividades que envolvem o conhecimento das artes da cena.

Palavras-chave: Teatro Instrumental. Teatralidade. Mauricio Kagel. Música. Artes da cena.

ABSTRACT

This research deals with theatricality in instrumental theater, a genre of musical composition established from the second half of the twentieth century and whose main characteristic is the presence of scenic aspects integrated to musical composition, from the concept of *theatricalization* of instrumental performance theorized by Maurice Kagel. From the concept of the theme and a brief historical overview, the author proposes an approach about three aspects: the theatricality present in the composition process, the notation strategies to transmit this theatricality to the performer and the relationship established between performer, score and space where the music takes place. In instrumental theatre, composer, performer and also the audience needs to deal with demands that go beyond the limit of traditional musical education, which is generally focused on the "acoustic" communication of music: there is a need to deal with performance according to its scenic forms, which implies an experience with theater, dance, mime, and other activities that involve knowledge of the performing arts.

Keywords: Instrumental theater. Theatrics. Maurice Kagel. Scenic music. Scene arts.

RÉSUMÉ

Cette étude traite de la théâtralité du Théâtre Instrumental, genre de composition musicale établi à partir de la deuxième moitié du XXème siècle dont la principale caractéristique est la présence des aspects scéniques intégrés à la composition musicale, basée sur le concept de théâtralisation de la performance instrumentale élaboré par Mauricio Kagel. À partir de la conceptualisation du thème et d'un bref panorama historique, l'auteure de cette étude propose une approche basée sur trois aspects : la théâtralité présente dans le processus de composition, les stratégies de notation utilisées pour transmettre les éléments théâtraux à l'interprète et, finalement, la relation établie entre l'interprète, la partition et l'espace où l'oeuvre est mise en scène. Dans le Théâtre Instrumental, le compositeur, l'interprète et le public font face à des exigences qui dépassent les limites de l'éducation musicale traditionnelle qui est généralement basée sur la communication "acoustique" de la musique. Il est nécessaire de considérer la performance selon sa nature scénique, ce qui implique une expérience avec le théâtre, la danse, la mime et d'autres activités qui appartiennent au domaine des arts de la scène.

Mots-clé: Théâtre Instrumental. Théâtralité. Mauricio Kagel. Musique. Arts de la scène.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1	Categorização do gesto musical segundo KUMOR e TRALDI.
FIGURA 2	<i>Möbius</i> . Imagem extraída do encarte do disco <i>Staatstheater</i> .
FIGURA 3	<i>Blinding</i> . Imagem extraída do encarte do disco <i>Staatstheater</i> .
FIGURA 4	<i>Mouth-drumming</i> . Imagem extraída do encarte do disco <i>Staatstheater</i> .
FIGURA 5	<i>Acústico</i> . Imagem extraída do encarte do disco <i>Staatstheater</i> .
FIGURA 6	<i>Dressur</i> , de Maurício Kagel. Lista de instrumentos utilizados.
FIGURA 7	<i>Dressur</i> , de Maurício Kagel. Lista de instrumentos utilizados. Continuação.
FIGURA 8	<i>Dressur</i> , de Maurício Kagel. Indicações sobre substituição de instrumentos.
FIGURA 9	<i>Dressur</i> , de Maurício Kagel. Recomendação aos intérpretes.
FIGURA 10	<i>Dressur</i> , de Maurício Kagel. Mapa de palco.
FIGURA 11	<i>Dressur</i> , de Maurício Kagel. Recomendação sobre aspectos dramatúrgicos.
FIGURA 12	<i>Dressur</i> , de Maurício Kagel. Trecho inicial da partitura, compassos 1 a 4.
FIGURA 13	<i>Dressur</i> , de Maurício Kagel. Trecho da partitura, compassos 5 a 9.
FIGURA 14	<i>Escorbuto</i> , de Gilberto Mendes. Partitura para piano e violão.
FIGURA 15	<i>Sur Scène</i> , de Maurício Kagel. Trecho da lista de instrumentos.
FIGURA 16	<i>Sur Scène</i> , de Maurício Kagel. Mapa de palco.
FIGURA 17	<i>Sur Scène</i> , de Maurício Kagel. Segunda página da partitura, frente.
FIGURA 18	<i>Sur Scène</i> , de Maurício Kagel. Segunda página da partitura, verso.
FIGURA 19	<i>Sept crimes de l'amour</i> , de Geoges Aperghis. Início de <i>Séquence I</i> .
FIGURA 20	<i>Sept crimes de l'amour</i> de Geoges Aperghis. Início de <i>Séquence II</i> .
FIGURA 21	<i>Sept crimes de l'amour</i> , de Geoges Aperghis. Início de <i>Séquence III</i> .
FIGURA 22	<i>Sept crimes de l'amour</i> , de Geoges Aperghis. Início de <i>Séquence IV</i> .
FIGURA 23	<i>Sept crimes de l'amour</i> , de Geoges Aperghis. Início de <i>Séquence IV</i> , clarinete.
FIGURA 24	<i>Sept crimes de l'amour</i> , de Geoges Aperghis. Início de <i>Séquence V</i> .
FIGURA 25	<i>Sept crimes de l'amour</i> , de Geoges Aperghis. Início de <i>Séquence VI</i> .
FIGURA 26	<i>Sept crimes de l'amour</i> , de Geoges Aperghis. Final de <i>Séquence VII</i> .
FIGURA 27	<i>Pattycake</i> , de Sean Griffin. Bula sobre notação utilizada.
FIGURA 28	<i>Pattycake</i> , de Sean Griffin. Legenda com os 16 tipos de palmas utilizados.
FIGURA 29	<i>Pattycake</i> , de Sean Griffin. Instruções para leitura da pauta.
FIGURA 30	<i>Pattycake</i> , de Sean Griffin. Trecho inicial de <i>Bake me a cake</i> .
FIGURA 31	<i>Pattycake</i> , de Sean Griffin. Trecho inicial de <i>My boyfriend</i> .

- FIGURA 32 *Pattycake*, de Sean Griffin. *I Remember*.
- FIGURA 33 *Pattycake*, de Sean Griffin. Trecho inicial de *What's next?*
- FIGURA 34 *Pattycake*, de Sean Griffin. Sequência de símbolos utilizados em *What's next?*
- FIGURA 35 *Pattycake*, de Sean Griffin. Instruções para leitura da notação utilizada.
- FIGURA 36 *Pas de Cinq*, de Maurício Kagel. Instruções para execução da obra.
- FIGURA 37 *Pas de Cinq*, de Maurício Kagel. Instruções para preparação do palco.
- FIGURA 38 *Pas de Cinq*, de Maurício Kagel. Instruções para execução da obra.
- FIGURA 39 *Pas de Cinq*, de Maurício Kagel. Legenda de símbolos utilizados.
- FIGURA 40 *Pas de Cinq*, de Maurício Kagel. Primeira página da partitura.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1 – <i>TEATRO INSTRUMENTAL: CONCEITUAÇÃO</i>.....	17
1.1 O QUE É TEATRO INSTRUMENTAL	20
CAPÍTULO 2 – TEATRO INSTRUMENTAL: MÚSICA E OUTRAS ARTES	23
CAPÍTULO 3 – COMPONDO MÚSICA CENICAMENTE: A TEATRALIDADE NO PROCESSO CRIATIVO	32
3.1 REPERTOIRE	39
3.2 DRESSUR	43
3.3 ESCORBUTO	50
CAPÍTULO 4 – ESTRATÉGIAS NOTACIONAIS PARA ASPECTOS DE TEATRALIDADE	56
4.1 <i>SUR SCÈNE</i> (MAURÍCIO KAGEL, 1959-60)	59
4.2 <i>ÓPERA ABERTA</i> (GILBERTO MENDES, 1976)	66
4.3 <i>SEPT CRIMES DE L'AMOUR</i> (GEORGES APERGHIS, 1979)	68
4.4 <i>PATTYCAKE</i> (SEAN GRIFFIN, 2002)	77
CAPÍTULO 5 – A MISE-EM-SCÈNE NO TEATRO INSTRUMENTAL	86
5.1 <i>PAS DE CINQ</i> (1965, MAURICIO KAGEL)	90
CONSIDERAÇÕES FINAIS	98
REFERÊNCIAS	100

INTRODUÇÃO

Ao longo de meu trabalho como cantora e instrumentista tive a oportunidade de participar de diversos projetos que me aproximaram do teatro e da dança de maneira bastante natural. Minhas experiências ao atuar principalmente em espetáculos de coro cênico, teatro musical, teatro musicado e óperas me proporcionaram uma relação muito próxima com o palco desde a adolescência e, como consequência, desenvolvi grande interesse por estas múltiplas linguagens.

Um marco importante nesta minha descoberta particular aconteceu no ano de 2008 em Curitiba; nesta ocasião, fui convidada a estreiar a ópera infantil *O pequeno príncipe* (2008) composta pelo curitibano Fábio Gottschild, baseada na famosa história de Antoine Saint-Exupère. A partir do contato próximo com um material tão interessante, que explorava a voz e os instrumentos de percussão (além de objetos como tubos de PVC, apitos, etc.) de maneira tão peculiar, passei a me interessar pelos processos de criação musical que envolvem as artes da cena. Pouco tempo depois, iniciei meus estudos de dança e teatro, o que colaborou ainda mais para minha investigação sobre compositores e obras que integram música, movimentos, cena, gesto, dança. Não demorou muito para que descobrisse o Teatro Instrumental.

O Teatro Instrumental nasceu como fruto da crescente diluição das fronteiras existentes entre os domínios artísticos em meados do século XX. Sua principal característica é a presença de aspectos cênicos integrados à composição musical, a partir do conceito de teatralização da performance instrumental.

Sua origem está ligada a um fenômeno estético ocorrido na Europa e nos EUA a partir do final da década de 1940. Neste período a Europa acabara de viver um dos mais devastadores e importantes períodos de sua história moderna: a Segunda Guerra Mundial. Para a Alemanha, líder dos “países derrotados”, as perdas foram enormes não apenas em termos econômicos e políticos, mas também para a cultura e para a arte. O regime nazista que perdurou 12 anos (1933 a 1945) pôs fim

a todas as atividades consideradas *avant-garde*, silenciando a vida intelectual e artística do país (DESI e SALMAN, 2008, p.137).

Com o intuito de minimizar e reparar as perdas no campo da cultura, em particular a música, Wolfgang Steineck, então secretário municipal de cultura da cidade de Darmstadt, no ano de 1946, propôs a criação de um Instituto Internacional de Música, um lugar onde artistas pudessem se reunir, dialogar e produzir sua arte. Assim nasceram os famosos *Darmstadt Ferienkurse* ou “Cursos de Férias de Música Nova de Darmstadt”, uma espécie de “escola de artes” que oferecia cursos e oficinas durante os meses de verão.

Em pouco tempo, o curso em Darmstadt se transformou em um importante ambiente intelectual para o fomento e a divulgação do pensamento musical na Europa; e justamente por receber alunos de diversas partes do mundo, se transformou em um marco para a história da música no século XX, colaborando com o desenvolvimento da composição musical contemporânea como poucos outros movimentos conseguiram (ROSS, 2009 p 478). Reunia em seus cursos, palestras e concertos, músicos como Edgard Varèse, Karlheinz Stockhausen, György Ligeti, Luigi Nono e John Cage; este último, vindo dos EUA, trouxe consigo suas experiências ligadas à área da dança e das artes plásticas, desempenhando importante papel no que diz respeito à alteração da noção de performance musical a partir do conjunto de sua obra e filosofia artística. Sua influência alcançou toda uma geração de artistas, entre bailarinos, coreógrafos, artistas plásticos, atores e principalmente os músicos compositores¹. Um deles foi Maurício Kagel, jovem compositor argentino que chegou à Alemanha no ano de 1957, cuja obra tem sido considerada de grande importância para o desenvolvimento da noção de Teatro Instrumental.

Kagel nasceu em Buenos Aires (Argentina) em 24 de dezembro de 1931. Desde a infância obteve instruções musicais de seu próprio pai, vindo posteriormente a estudar canto, piano, violoncelo e regência com Alberto Ginastera e Juan Carlos Paz. Na Universidade de Buenos Aires estudou filosofia e literatura com Jorge Luis Borges. Em 1950 se tornou membro fundador da Cinemateca Argentina e em 1954 ingressou na Orquestra do Teatro Colón (em Buenos Aires),

¹ Muito embora devido a inúmeros conflitos estéticos, a direção dos cursos de férias tenha se recusado terminantemente a convidar John Cage como palestrante entre os anos 1960 e 1970. (COHEN, 2004 p. 48).

tornando-se no ano seguinte maestro do coro e diretor de ópera deste mesmo teatro. Desde a adolescência, demonstrava grande interesse pela fotografia e pelo cinema².

No final dos anos 1950 Kagel recebeu um convite do compositor Pierre Boulez para trabalhar em seu estúdio na cidade de Colônia (Alemanha), onde inicialmente fixou residência. Como quase todos os compositores do pós-1950, Kagel também trabalhou inicialmente com música eletrônica e com experimentos em pequenos conjuntos tradicionais, porém seu interesse pela *Música Nova* logo o aproximou de Darmstadt.

Dentre todos os compositores participantes dos cursos de Darmstadt, Maurício Kagel logo se mostrou ser uma espécie de “*enfant terrible*” da música contemporânea (CHAVES, 1974), provavelmente por propor com sua música uma estreita relação com as artes dramáticas (devido à experiência que adquiriu ao trabalhar com cinema, ainda na Argentina), prática que, embora rompesse com muitas das conceituações tradicionais sobre música, a princípio, não tinha muito espaço entre os adeptos da música eletroacústica nos *Darmstadt Ferienkurses*.

Em 1960 Kagel fundou o *Kölner Ensemble für Neue Musik* (Ensemble Colônia de Música Nova)³, para o qual compôs muitas de suas obras, dentre elas *Tremens*, *Der Schall*, *Unter Strom*, *Acustica*, *Zwei-Mann-Quechester*⁴ (CHAVES, 1974). A participação como diretor deste grupo trouxe a Kagel a possibilidade de desenvolver uma prática composicional centrada na valorização e exploração das habilidades musicais (e também extramusicais) particulares dos intérpretes, o que logo se tornaria uma característica importante para o desenvolvimento da música cênica⁵ como um todo (nesta perspectiva, a convivência entre compositores e intérpretes ao longo de concertos, ensaios, estudos e conversas é um momento de particular importância para o compositor, que passa a tomar conhecimento de características e

² Segundo Feliz Schimdt, no prefácio do livro *Tam Tam: Monologues et dialogues sur la musique*, 1983. Tradução da autora.

³ Nas décadas de 1960 e 1970 o grupo teve entre seus membros os músicos Christoph Caskel, Edward H. Tarr, Karl-Heinz Böttner, Vinko Globokar, Wilhelm Bruck, Helfrid Foron, Elmar Gehlen, Theodor Ross e Jasper Vogt (Segundo levantamento realizado pela autora de acordo com a discografia do grupo, disponível na *internet*).

⁴ Este grupo, juntamente com o próprio Maurício Kagel, se apresentou na cidade de Porto Alegre, RS, em 11 de setembro de 1974, no auditório da Assembleia Legislativa do Estado, tendo no repertório, as obras *Táctil* e *Repertoire*. Sobre este concerto, uma crítica de Celso Loureiro Chaves foi publicada no jornal *Correio do Povo*, no dia 14 de setembro de 1974.

⁵ Muito embora não seja uma prática inovadora no âmbito da composição. Desde o período Barroco, diversos compositores têm dedicado obras à intérpretes específicos.

habilidades de performance de cada músico, que posteriormente, podem ser empregadas em suas obras. Certamente a proximidade entre Kagel e os demais músicos de seu grupo foi de fundamental importância para a criação de diversas de suas obras).

Entre 1960 e 1964, Maurício Kagel atuou como professor nos Cursos de Verão de Darmstadt, o que o aproximou ainda mais dos movimentos criativos que floresciam na cidade naquela década. Além de trabalhar como compositor, intérprete, cineasta e dramaturgo, Kagel se dedicou à pesquisa e tornou-se docente na Escola Superior de Música de Colônia, onde entre os anos de 1974 e 1997 lecionou a disciplina chamada *Neues Musiktheater* (Novo Teatro Musical) (SERALE, 2011, p.16).

A aproximação de Kagel com a linguagem visual, provavelmente advindo de suas experiências como diretor de filmes e como colaborador da revista argentina *Nueva visión* (revista dedicada à arquitetura contemporânea e a comunicação visual, para a qual escrevia artigos sobre cinema e fotografia)⁶ possivelmente justificam seu interesse naquilo que ele mesmo denomina “mínima e efêmera margem entre a performance teatral e a performance musical” (DESI e SALZMAN, 2008 p. 324). Em sua música, o fenômeno cênico é tratado como um elemento que tanto organiza como também dá origem ao fenômeno sonoro.

Esta abordagem se evidencia na obra de Maurício Kagel através dos muitos detalhes cênicos presentes em sua escrita: Kagel anota em cada partitura as ações cênicas e movimentos de palco, cria disposições espaciais na cena, realiza esboços técnicos dos acessórios dos quais prevê a utilização, traça um esquema do ponto culminante de cada cena e anota a chegada rítmica dos sons – que, neste caso, não mais se distinguem entre musicais e não musicais, pois até mesmo ruídos que parecem não planejados fazem parte de sua música (HERBORT, 1971).

As obras de Maurício Kagel no âmbito da música cênica – teatro instrumental, conforme ele mesmo denominou – estão entre as referências para o gênero até a atualidade. A partir de seu trabalho como compositor, diretor de orquestra, encenador e cineasta, a música cênica se estabelece como forma de composição que valoriza a participação cênica do instrumentista e não apenas do cantor, como até então.

⁶ Segundo Feliz Schimidt, no prefácio do livro *Tam Tam: Monologues et dialogues sur la musique*, 1983. Tradução da autora.

Desde então o Teatro Instrumental encontra eco nos trabalhos de diversos compositores (que nem sempre denominam suas obras dessa forma) como os brasileiros Chico Mello, Jorge Antunes, Carlos Kater e Gilberto Mendes e no exterior, nos trabalhos de George Aperghis, Vinko Globokar, Eric Salzman, Hebert Brun, Michael Kowalski, Jennifer Stasack e Mary Ellen Childs⁷, para citar apenas alguns. Entretanto, embora com uma trajetória estética de quase cinquenta anos, o Teatro Instrumental ainda é pouco conhecido no Brasil. Prova disto é a ausência de publicações ou catálogos que reúnam obras deste gênero e a escassez de trabalhos que pesquisem o tema, com destaque para as recentes pesquisas de DEMARCHI (2009) e SERALE (2011).

Posto isto, esta pesquisa almeja propiciar um maior conhecimento acadêmico referente à teatralidade específica do Teatro Instrumental. Para isto, a pesquisa adota a revisão bibliográfica e a análise de partituras como opção metodológica. A autora se concentra em três aspectos: a teatralidade presente no processo composicional, as estratégias notacionais para transmissão destes elementos de teatralidade ao intérprete e a relação que se estabelece entre intérprete, partitura e espaço em que a obra acontece.

A revisão de literatura foi realizada a partir de publicações nas áreas de música, teatro, dança, artes plásticas e *performance art*, o que evidencia o caráter interdisciplinar do tema. As partituras analisadas nesta pesquisa fazem parte do catálogo de editoras internacionais e podem ser adquiridas via *internet*, sendo que algumas encontram-se disponíveis para *download* ou já foram publicadas no Brasil.

Outro importante procedimento adotado neste trabalho é a análise de materiais audiovisuais referentes às obras pesquisadas, ou seja, de performances de obras gravadas em vídeo. Dado o caráter cênico do Teatro Instrumental, os materiais registrados em vídeo constituem uma fonte de referência para a compreensão dos seus diversos aspectos. Em relação à análise audiovisual, Patrice Pavis comenta:

“Ele constitui a mídia mais completa para reunir o maior número de informações, particularmente sobre a correspondência entre o sistema de signos entre a imagem e o som. Mesmo feito com uma única câmera a partir de um ponto fixo, a gravação em vídeo é um testemunho que restitui bem a espessura dos signos e permite ao observador captar o estilo de

⁷ Sobre estes quatro últimos a autora destaca as obras *Touch And Go* (1967), *Rebus* (1979), *Six Elegies Dancing* (1987) e *Click* (1988-89) respectivamente.

representação e guardar a lembrança dos encadeamentos e dos usos de diversos materiais. Ele é frequentemente usado pelo encenador para retomar um espetáculo, para garantir sua promoção e venda junto aos teatros ou para conservar seus registros” (PAVIS, 2003 p. 37-38)

Esta pesquisa está estruturada em cinco capítulos. O primeiro traz uma definição de Teatro Instrumental a partir de uma perspectiva histórica. O capítulo dois aborda o Teatro Instrumental a partir da relação historicamente estabelecida entre música e as artes da cena, como o teatro e a dança. O capítulo três trata da teatralidade presente no processo composicional de obras de Teatro Instrumental. No quarto capítulo, a autora aborda as estratégias de notação empregadas para transmissão das informações cênicas típicas do gênero. O quinto e último capítulo trata da relação entre obra, intérprete e o espaço em que a obra é executada.

CAPÍTULO 1 – *TEATRO INSTRUMENTAL*: CONCEITUAÇÃO

“Music Theater is the oldest and newest of theater forms”.

Eric Salzman e Thomas Desi

Como em toda pesquisa científica, a definição do quê – qual objeto, assunto, tema – se está pesquisando é, via de regra, ou objetivo ou ponto de partida da própria pesquisa. A definição é parte da Ciência; com a definição, um vocabulário se torna comum para uma comunidade científica que precisa compartilhar informação de um determinado domínio (CAMPOS, 2010). Por se tratar de um texto acadêmico e, portanto, científico, esta pesquisa depara-se logo de início com o desafio de propor, ainda que breve, uma definição a um termo que, por ser tão multifacetado, chegou a ser definido por críticos, estetas e musicólogos justamente pelo seu contrário – ou seja, pelo que ele não é: o *Teatro Instrumental*.

Atualmente, uma das principais dificuldades encontradas ao construir uma possível definição para o termo advém do fato de existirem, para o mesmo “fenômeno”, variadas nomenclaturas. O Teatro Instrumental também tem sido chamado de *teatro musical* (SERALE, 2011), *ação musical* (DESI e SALZMAN, 2008), *música-teatro* (MENDES, 2008), *música instrumental teatral* (ROCHA, 2011) e, mais frequentemente, *música cênica*. Apesar das inúmeras variações quanto às ferramentas utilizadas e do posicionamento estético de cada compositor que tenha se dedicado à obras que possam ser assim classificadas, é possível afirmar que tais denominações se referem a um fazer artístico semelhante, ao menos no que se refere às suas origens e à presença de seus elementos básicos: música (som, fenômeno acústico) e teatro (movimento e gesto, fenômeno visual).

Consta que o termo *Teatro Instrumental* tenha sido utilizado pela primeira vez pelo musicólogo alemão Heinz-Klaus Metger, em referência à obra *Music Walk* de John Cage, na ocasião de sua estreia em setembro de 1958, na Düsseldorf Gallery 22, na Alemanha (DESI e SALZMAN, 2008 p.127). Neste trabalho artístico, com duração cronometrada de três minutos, Cage utiliza 35 materiais, quase todos relacionados com a água, dentre eles uma banheira, peixes de brinquedo, um piano de cauda, uma panela de pressão onde o vapor é liberado, cubos de gelo e

liquidificador para picá-los, patinho de borracha, apito chamador de gansos, cinco rádios, gravador de fita cassete, vaso com flores, garrafa de vinho, sifão com água gasificada, etc. A partitura consiste em uma lista de instruções, um desenho da planta mostrando a localização dos instrumentos e objetos, três páginas com uma linha de tempo (representando um minuto cada uma) contendo descrições aproximadas dos momentos em que devem ocorrer os “eventos” e uma lista de notas “sobre algumas das ações a serem feitas na ordem das ocorrências”. Não há determinação métrica para nenhuma das ações, apenas para início e término da execução: “Iniciar o relógio e em seguida as ações no tempo, tão próximas quanto possível à sua aparição na partitura” (SERALE, 2011 p. 16). A obra mistura ação cênica (teatro) e som de objetos e instrumentos musicais (música), tratando tanto a ação cênica como o som como uma composição musical, com descrição dos eventos sonoros e cênicos ao longo do seu tempo de duração.

Entretanto, a criação do termo Teatro Instrumental é atribuída (possivelmente por ter sido reivindicada, segundo DESI e SALZMAN, 2008, p. 127) ao compositor argentino Mauricio Kagel (1931 – 2008), que chegara à Alemanha em 1957. As contribuições de Kagel para a teorização e conceituação do Teatro Instrumental permanecem até hoje como referências para o estudo da música cênica, principalmente no que diz respeito a sua diferenciação em relação ao *teatro musical* (*music theater*) a partir da publicação de seu livro *Tam-tam: monologue und dialogue zur musik*, em 1975, traduzido para o francês, em 1983, pela editora Christian Bourgois, sob o título de *Tam-Tam: monologues et dialogues sur la musique*, em versão que está sendo utilizada pela autora:

É sem dúvida mais correto falar, não de um 'teatro musical' mas sim de um 'teatro instrumental' para fazer a distinção entre a ação cantada da ópera de um lado e da participação teatral do instrumentista de uma peça de música de câmara, do outro. No teatro instrumental o intérprete leva ao extremo os comportamentos ligados à interpretação musical (gestual, expressão do corpo), o que o torna verdadeiramente um ator. (KAGEL, 1983 p. 105)

Neste mesmo trabalho, Kagel elenca o que seriam as principais características do Teatro Instrumental, segundo sua abordagem (KAGEL, 1983, p. 107):

- 1- *O palco onde se executa a obra não se distingue, teoricamente, de um palco teatral. O músico deve poder criar sua “vida cênica” de maneira intensa e com suas nuances. As técnicas de interpretação não são definidas a priori, pois o gênero não possui tradição, nem repertório, e a fixação de métodos cientificamente fundamentados para a execução musical cênica, estaria em contradição com o caráter de imprevisibilidade da ação teatral que possuem estas obras. As novas práticas de execução tendem a uma síntese entre execução instrumental e interpretação teatral, para a qual não há necessidade de cenário, iluminação especial, mobiliário, nem outro acessório. A cena nua, por ela mesma, oferece-se como suficiente. Por outro lado, a colaboração de encenadores ou maestro parece ser necessária;*
- 2- *O movimento é o elemento fundamental do teatro instrumental e isto se reflete diretamente na composição musical: na cena, o movimento se torna a marca que distingue o teatro instrumental de uma execução musical “normal”. A utilização do movimento deve ser considerada igualmente como a criação de uma relação entre espaço musical e espaço real. (...) A ideia fundamental é colocar a fonte sonora em um estado de modificação: correr, vibrar, deslizar, colidir, fazer movimentos de ginástica, andar, deslocar, impulsionar, em suma, tudo é permitido, tudo que influencie o som no plano dinâmico e rítmico ou que provoque a geração de novos sons;*
- 3- *Os movimentos são executados principalmente pelos instrumentistas. Eles são o instrumento ideal.*

Esta conceituação dada por Kagel na década de 1970 e os desdobramentos que seu trabalho possui até hoje, definem o Teatro Instrumental como uma forma de composição musical que exige do compositor certa habilidade imaginativa teatral para lidar com a variedade de ações cênicas que fazem parte da natureza da própria obra – e que estão de alguma maneira previstas e notadas na partitura. Estas ações cênicas estão subordinadas ao tempo musical, ou seja, obedecem à lógica musical e muitas vezes dão origem aos sons que constituem a composição.

Outra característica relevante das composições de Teatro Instrumental é a maneira como o gênero reafirma a participação do intérprete como “criador” musical

(o que já estava sendo delineado pelas vanguardas da década de 1950, com a música aleatória e com a novas formas de notação gráfica musical), à medida que abre espaço para a interpretação (não somente musical, mas agora também cênica), e em relação à resolução de questões relativas à preparação para performance.

Posto isto, nesta pesquisa optou-se pela utilização do termo conforme a concepção de Kagel, a quem se atribui a definição e teorização do termo da maneira como tem sido utilizado atualmente (SERALE, 2011 p.16).

1.1 O QUE É O TEATRO INSTRUMENTAL?

Em meados do século XX, a maioria das vanguardas musicais europeias, que direcionavam as tendências composicionais da música ocidental, empenhavam-se mais em dominar as inovações técnicas e estéticas baseadas em fundamentos puramente musicais, em seu sentido sonoro, como é o caso do serialismo integral, do que em investigar novos horizontes para a performance musical. Segundo Serale (2011):

Se por um lado as novas técnicas de música aleatória e notação gráfica reconheciam a importância do intérprete na criação musical, por outro, a performance ainda era pensada como meio para a realização de uma partitura; ou seja, como processo comunicativo de natureza exclusivamente acústica. (SERALE, 2011 p. 14).

A situação, entretanto, começou a mudar no final da década de 50, devido às grandes transformações culturais impulsionadas pelas descobertas/invenções tecnológicas e, principalmente, pelos efeitos da Segunda Guerra Mundial, como será visto adiante. Um de seus resultados foi o estabelecimento do Teatro Instrumental.

O Teatro Instrumental pode ser entendido como um gênero composicional musical fortemente influenciado pelas diversas vanguardas artísticas (não só da música, mas também da dança e do teatro) a partir da metade do século XX, em que se propõe a *teatralização* da performance musical; seu princípio geral é o de que *música* e *ação cênica* convivem simultaneamente em uma mesma obra sem, contudo, que uma seja “adereço” da outra. Nele, a música não acompanha a ação:

ela é a própria ação (ou ao menos é parte integrante da ação). Neste contexto, tanto o gesto físico que produz o som quanto o som produzido pelo gesto físico são vistos como uma ação integral.

Na prática, o Teatro Instrumental trata o resultado sonoro – música – como fruto de uma ação cênica previamente concebida e que pode ou não se submeter à própria música; o compositor parte de materiais não puramente sonoros mas de materiais *a priori* cênicos para compor sua obra, tratando como matéria prima “musical” o resultado sonoro do movimento físico do intérprete.

Esta maneira de pensar a composição se relaciona diretamente com a filosofia musical de Maurício Kagel, compositor expoente para o gênero, que defende que a criação musical possa partir não necessariamente/exclusivamente do material sonoro; para ele, a composição musical pode partir das ações físicas dos músicos sobre os instrumentos:

Eu acredito que se pode compor com tudo; as situações entre músicos são eminentemente musicais em um sentido teatral; pode-se compor essas situações sem que uma representação musical seja previamente fixada. (KAGEL, 1983 p. 125)⁸.

Em uma obra com tais características, o elemento cinético – *kínesis*, conforme o próprio Kagel definia o movimento físico do intérprete para determinada execução (DESI e SALZMAN, 2008 p. 324) – não é apenas um meio para produzir o som (e por consequência, a música); o movimento carrega em si um aspecto visual que pode ser explorado na composição de uma obra, através de um caráter cênico intencionalmente atribuído pelo compositor. No caso do Teatro Instrumental, este “*kínesis*” torna-se fundamental na concepção da obra: as ações instrumentais são escolhidas tanto por seu resultado acústico quanto por seu efeito visual, o que resulta em uma nova maneira de pensar a criação musical, já que o *som* deixa de ser o único e principal elemento considerado pelo compositor (SERALE, 2011 p.17).

Uma das chaves para a compreensão do Teatro Instrumental é o entendimento de que *música*, em seu sentido mais primitivo, é, de alguma forma, *teatro*. Existe uma teatralização implícita no ato de fazer música: a participação humana que coloca em movimento os elementos necessários para a existência de

⁸ KAGEL, Mauricio. *Tam-tam: monologues et dialogues sur la musique*. Christian Bourgois, 1983. Tradução da autora.

um fenômeno musical (geralmente chamada de performance), pode ser compreendida como uma ação carregada de significados dramáticos. Nas palavras de Paul Griffiths (1995, p. 171): “*toda música é por natureza teatro; toda performance é drama*”.

No Teatro Instrumental, entretanto, a noção de narrativa e o compromisso com algum texto dramático desaparece (embora não seja necessariamente descartado); mesmo tendo “raízes” na dramaturgia, elementos como libreto, encenação, cenografia, coreografia, atuação e música têm sua autonomia dentro da composição – não mais estariam subordinados hierarquicamente entre si dentro da obra, nem necessariamente presentes. É possível haver um texto que indique a execução musical, ao invés de uma partitura. É possível haver uma indicação de movimento dramático, cujo resultado sonoro seja a música. É possível que instrumentos musicais sejam objetos. É possível que não haja “música”⁹.

Nas palavras do próprio Kagel (citado pelo crítico alemão Ulrich Schreiber¹⁰), o Teatro Instrumental está associado, do ponto de vista conceitual, a um palco multidimensional – capaz de lidar com diversas linguagens em simultâneo – sem o compromisso, no entanto, com nenhuma delas em particular. Esta multidimensionalidade implica diretamente na compreensão do material sonoro como algo que vai além do fenômeno acústico; no Teatro Instrumental a *performance* deixa de ser entendida unicamente como meio para realização sonora da partitura (SERALLE 2011 p.14) e passa a apresentar uma carga dramática (movimento, gestual, cena) que se torna intrínseca à própria composição.

⁹ Para cada uma dessas frases a autora sugere um exemplo: 1. Sur Scène (Mauricio Kagel); 2. Ópera Aberta (Gilberto Mendes); 3. Atem (Mauricio Kagel); 4. Repertoire, Staatstheater (Mauricio Kagel).

¹⁰ Texto do encarte que acompanha o disco *STAATSTHEATER*. Direção de Maurício Kagel. Produção de Karl Faust. Alemanha: Deutsche Grammophon, 1971. LP.

CAPÍTULO 2 – TEATRO INSTRUMENTAL: MÚSICA E OUTRAS ARTES

“Toda música é por natureza, teatro;
toda performance é drama”.

Paul Griffiths

Do ponto de vista da concepção de uma obra, a tentativa de integração entre o fenômeno sonoro (musical) e o fenômeno visual (cênico) tem permeado a história tanto da Música quanto do Teatro. Desde as manifestações teatrais de origem grega (referência desta arte nos primórdios da cultura ocidental), bem como as de origem chinesa (referência para a tradição oriental), passando pelas atividades operísticas, produções cinematográficas e, mais recentemente, pelos trabalhos que fazem uso dos chamados *multimeios*¹¹ (com ampla utilização de ferramentas tecnológicas, muitas vezes de carácter interativo), é possível encontrar exemplos de relações muito estreitas entre essas duas formas artísticas. Segundo Oliveira (2002)¹²:

O campo da música sempre foi, apesar da extrema subjetividade de seu material básico – o som – foco de associações extramusicais que pretenderam atribuir-lhe significados implícitos, frutos da interpretação racional ou arbitrária de seus agregados sonoros. (OLIVEIRA, 2002. p. 16)

O teatro desenvolvido e praticado na Antiguidade ocidental (tendo a tragédia grega como exemplo) bem como o teatro não ocidental (como o teatro *Noh* e o teatro *Kabuki*) são, quase sem exceção, espetáculos compostos pela integração entre canto, música instrumental, dança, mímica e atuação. No ocidente, esta relação entre música, teatro e dança chegou a um alto nível de complexidade com o desenvolvimento da *ópera* nos séculos XVII, XVIII e XIX (em suas múltiplas variantes: *opereta*, *light opera*, *ópera comique*, *ópera bouffe*, etc) e no século XX,

¹¹*Multimeios* é a maneira pela qual tem se denominado as estruturas de comunicação, sejam elas artísticas ou não, que se utilizam de diversos meios. Nas artes, o termo geralmente descreve obras que tenham relação com a utilização de tecnologias digitais, como interfaces computadorizadas, interatividade em tempo real por transmissão de dados. Cinema, televisão e demais produções audiovisuais também são consideradas *multimeios*. (COHEN, 2004 p. 17)

¹²OLIVEIRA, Danilo Cesar Guanais de. **Sinfonia**: uma experiência em composição multidimensional. 2002 Dissertação de mestrado. Instituto de Artes da Unicamp, Campinas.

com os *shows de variedades*¹³ e as *comédias musicais*, atualmente conhecidas apenas por *teatro musical*¹⁴. Em espetáculos dessa natureza, reconhecidamente ligados ao chamado *show business*¹⁵, performance musical e teatral estão sempre em função um da outra e ambas, em função de uma história.

A despeito dessa constante relação existente entre a Música e o que podemos chamar de Artes da Cena, no Ocidente a dança, o teatro e a música também se desenvolveram como formas artísticas independentes, principalmente a partir do século XVII (devido a influência do pensamento cartesiano, que procurava segmentar as áreas de conhecimento para melhor compreendê-las). Como todo produto da criação humana, estas “linguagens” alimentaram-se das realidades históricas e sociais de suas épocas. Na segunda metade do século XX, essas formas artísticas foram influenciadas e parcialmente definidas – tanto do ponto de vista teórico quanto prático – em função dos transtornos econômicos, sociais e políticos gerados pela Segunda Guerra Mundial, principalmente na Europa e nos EUA.

Os textos teatrais da segunda metade do século XX exploram, com frequência, estruturas que vão além das narrativas lineares. Há neles um rompimento com os delineamentos estéticos vigentes e a proposição de novos olhares sobre as relações humanas, principalmente a partir das experiências caóticas que as Guerras haviam proporcionado. Vários destes textos, embora sejam de diferentes autores e possuam características semelhantes apenas no que se refere as maneiras como abordam seus temas, foram agrupados por Martin Esslin (1918-2002) sob a denominação de *Teatro do Absurdo*¹⁶.

O Teatro do Absurdo (expressão que é título do livro de Martin Esslin, publicado em 1961) é considerado um movimento estético teatral surgido em meados da década de 1940 (tendo seu auge nas décadas de 1950 e 1960) e que

¹³ Suas origens remontam a *Comédia dell'Arte*. Geralmente reúne no mesmo palco atores, músicos, bailarinos, acróbatas e ilusionistas. Seus desdobramentos estão ligados à origem de diversas outras manifestações como as *Vaudevilles*, o *Burlesco* e o *Menestrel Show* na América do Norte nos séculos XIX e XX. (BLOCK, 2009)

¹⁴ Hoje notadamente representado pelo luminoso logradouro *Broadway* (em Nova York, EUA) e pelo *West End* (Londres, Inglaterra). Atualmente o Brasil é considerado o terceiro país do mundo que mais produz e consome espetáculos de teatro musical.

¹⁵ Expressão em língua inglesa que se refere à indústria do entretenimento e a toda sua abrangência, seja ela mercadológica (empresários, investidores), criativa (artistas, criadores ou intérpretes) ou estrutural (teatro, cinema, televisão).

¹⁶ Para uma leitura mais aprofundada, ver ESSLIN, Martin. *Theatre of absurd*. London: Penguin Books, 1968.

tem como principais expoentes os dramaturgos Samuel Beckett (Dublin, 1906 -1989) e Eugène Ionesco (Slatina, 1909 – 1994). Suas principais características são a oposição ao realismo teatral (em vigor até então) e à consciência histórica do texto. O Teatro do Absurdo desconstrói as relações de causa e efeito e a linearidade e continuidade da narrativa, trazendo ao palco a ideia de caos experimentada pela sociedade da época, que vivia as inseguranças da guerra.

Ao contrário de outras propostas estéticas, como o Teatro Épico de Bertold Brecht¹⁷ (Augsburg, 1898 – 1956), o Teatro do Absurdo é considerado nihilista e não almeja qualquer solução para os problemas sociais que eventualmente aborda em seu texto. Um ponto comum entre autores dessa estética é a desconstrução da linguagem, utilizada não apenas como ferramenta mas também como tema central do discurso teatral. Através desta desconstrução, os autores abordam as angústias, a solidão e a sensação de incomunicabilidade do homem. Algumas peças que exemplificam essa estética são: *Esperando Godot* (Samuel Beckett, 1949), *A cantora careca* e *O Rinoceronte* (Eugène Ionesco, 1948 e 1950), e *Guernica* de (Fernando Arrabal, 1959).

Já a dança chegou ao século XX como expressão artística consolidada e desvinculada inclusive da própria música, sua parceira até então “inseparável”. Um dos artistas responsáveis por essa transformação e que colaborou de maneira decisiva para o desenvolvimento técnico e estético da dança a partir da segunda metade do século XX foi o bailarino e coreógrafo Merce Cunningham. Segundo Silva (2005)¹⁸:

Cunningham propôs uma série de conceitos que vinham questionar a ideologia da dança moderna substituindo a narrativa única pela estrutura fragmentada ou episódica; o uso do palco convencional *italiano* pelas mais inusitadas opções cênicas (top de arranha-céus, estacionamentos, galerias de arte, praças, ringue de boxe); o processo criativo linear e pessoal pelo uso intensivo da experimentação e improviso. (SILVA, 2005 p. 105)

¹⁷ O teatro Épico é um tipo de drama teatral que procura acentuar os traços épicos da narrativa a fim de produzir o efeito de distanciamento. É um estilo cuja essência consiste na apresentação, não das relações interpessoais entre os personagens, mas sim das que decorrem das determinantes sociais. O teatro Épico costuma fazer uso de canções, narrações e projeções, sempre evitando o processo de identificação entre espectador e personagem, ao mesmo tempo em que fortalece a participação intelectual do espectador, propondo a este uma tomada de posicionamento em relação a trama. (VASCONCELOS, Luiz Paulo. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: L&PM, 2009).

¹⁸ SILVA, Eliana Rodrigues. *Dança e pós-modernidade*. Salvador: Editora UFBA, 2005

Cunningham propôs ainda uma série de afirmações que “organizam” e descrevem com propriedade aquilo que viria a se tornar a dança a partir da década de 1960 até a atualidade:

Qualquer movimento pode ser material para uma dança; Qualquer procedimento pode ser um método válido de composição; Qualquer parte ou partes do corpo podem ser usadas (sujeitas apenas às limitações naturais); Música, figurino, cenário, iluminação e dança têm sua lógica e identidade, separadamente; Qualquer dançarino da companhia pode ser solista; Qualquer área do espaço cênico pode ser utilizada; A dança pode ser sobre qualquer coisa, mas é fundamentalmente e primeiramente sobre o corpo humano e seus movimentos, começando com o andar. (SILVA, 2005 p. 105)

Em relação à música, no que diz respeito às escolas de composição europeias e americanas, o século XX presenciou uma mistura de tendências. O escritor Alex Ross, em seu livro *O resto é ruído*, cita:

Enquanto Messiaen dominava a transfiguração da tonalidade, a vanguarda europeia entrava em um período carnavalesco, confuso e dissociado. Foram os anos da grande rebelião do rock’n’roll, da liberação sexual e da cultura das drogas e do psicodélico. No espírito turbulento da época, uma segunda onda de vanguardistas rejeitou a obsessão da geração anterior pela pureza e pela abstração. O acaso, a indeterminação, a notação gráfica e outras formas de notação musical não convencional formaram uma tendência na Europa. Alguns gravitaram em direção ao passado musical, picotando-o com citações e colagens. Outros procuraram os espaços interestelares, abandonando qualquer pretensão de um sistema organizado. Havia os dadaístas brincalhões, referências do pop, adeptos de um novo modismo envolvendo cantigas comunistas. Alguns compositores adotaram como tema a situação da vanguarda internacional (com obras que convidam a plateia a participar conversando entre si, fazendo barulhos de aprovação ou reprovação, etc.) (ROSS, 2009 p. 478)

Uma das tendências mais proeminente era, entretanto, o desenvolvimento de um pensamento estético que apontava para um enorme distanciamento entre música e qualquer conteúdo “extramusical”; existia uma espécie de “apologia à música absoluta” (GARCIA, p. 53)¹⁹, que nesta época, em outras palavras, significava uma certa reprovação nos círculos de compositores àqueles que não aderiam às técnicas como serialismo ou aos experimentos de música concreta ou eletroacústica. Este comportamento era sustentado pelo trabalho de compositores

¹⁹GARCIA, Denise. Composição por metáforas. In: FERRAZ, Silvio (Org.). **Notas. Atos. Gestos: Relatos composicionais**. Rio de Janeiro: 7letras Fapesp, 2007. p. 53-76.

herdeiros do pensamento dodecafônico de Schoenberg que compunham sob uma perspectiva de valorização extrema do fenômeno sonoro e da escuta; evitava-se (e por vezes negava-se) possíveis associações entre suas obras e textos, narrativas, imagens, gestos ou algum tipo de dramaturgia.

Este distanciamento entre música e outras expressões artísticas teve seu auge marcado pelo trabalho das vanguardas europeias, consideradas representantes da alta cultura e da “música séria” da época, sendo tendência dominante no universo da composição musical daquele momento (CERVO, 2005)²⁰. Neste sentido, na segunda metade do século XX o universo “extramusical” foi intencionalmente abandonado na composição, assim como a figura do criador, do intérprete e o do expectador foram reconfiguradas, principalmente no que diz respeito à música eletroacústica.

Os compositores de música eletroacústica, por meio de suas ferramentas tecnológicas de gravação, manipulação e difusão musical por meio eletrônico, colaboraram para redefinir não apenas o conceito de obra musical, mas também a maneira pela qual passou a se criar e se executar música; a relação tradicional entre compositor e intérprete, por exemplo, se modifica radicalmente, uma vez que, em geral, o criador da peça eletroacústica também é aquele que a executa, colocando assim o tradicional intérprete musical como alguém que não necessariamente está no *palco*.

As relações que se estabelecem entre o palco e a plateia também se alteram, devido ao fato de que a fonte sonora pode configurar novas espacialidades para o seu ouvinte e este deixa de receber um estímulo visual simultâneo à escuta (tradicionalmente presente em performances instrumentais em que o ouvinte visualiza a fonte sonora – o instrumento – e seu mecanismo ativador – o instrumentista).

Segundo Serale (2011), os primeiros concertos de música eletroacústica, entretanto, não foram bem sucedidos. O descontentamento da plateia pôde ser percebido pelos compositores através da ausência de público. Desse modo, é possível que, devido ao esvaziamento da plateia – possível consequência do esvaziamento do palco – alguns compositores tenham “reavaliado o caráter físico da performance e a importância da presença do intérprete” (SERALE, 2011 p. 15).

²⁰ CERVO, Dimitri. *O minimalismo e suas técnicas composicionais*. Per Musi: Revista Acadêmica de Música, Belo Horizonte, v. 1, n. 11, p.44-59, jan-jun 2005.

Para Serale (2011) esta condição de *um palco sem intérpretes*, dentre outros fatores, parece ter colaborado para a renovação de um pensamento de valorização e “re-humanização” da performance frente ao público. Era um indício de como o fenômeno visual – aspecto cênico da performance – se tornava novamente um atributo importante da composição musical.

Paralelamente ao desenvolvimento de cada uma dessas expressões artísticas – teatro, dança e música – surgia um outro movimento artístico (desta vez de origem americana) que não era classificado nem como teatro, nem como dança, nem como música, embora fizesse uso destas e de várias outras linguagens em simultâneo. Era o início dos *happenings*²¹ que, em breve, dariam lugar a *Performance Art* – movimento interdisciplinar que tinha como uma das características mais relevantes de sua produção a diluição das fronteiras de seus termos de atuação, por meio da agregação de diversos segmentos artísticos em um único processo criativo. A *Performance Art* influenciaria decisivamente o estabelecimento do Teatro Instrumental como um todo (DESI e SALZMAN, 2008, p. 05) dadas as características semelhantes entre as duas manifestações, no que tange à proposta de integração entre as formas artísticas.

Tanto do ponto de vista conceitual quanto prático, a *Performance Art* inova no que diz respeito a sua origem: ela se desenvolveu a partir de pesquisas de artistas plásticos norte-americanos, porém logo estabeleceu diálogo com compositores, atores, dramaturgos, bailarinos, coreógrafos. Segundo Silva:

O que estava acontecendo em Nova York naquela época era tão excitante que as pessoas interessadas em dança e performance estavam de alguma maneira misturadas com as pessoas de todo o mundo artístico como pintores, escultores, e até gente de circo! No final da década de cinquenta, estava acontecendo uma série de performances na cidade chamadas de *happenings*, que não eram propriamente espetáculos de dança, mas eram shows onde estavam juntas várias manifestações artísticas. (SILVA, 2005, p. 107).

²¹ De acordo com Vasconcelos (2009), a tradução literal de *happening* é acontecimento, ocorrência, evento. Essa designação é atribuída a manifestações artísticas que floresceram na Europa e EUA a partir dos anos 1950, de natureza contestadora, ligados ao Dadaísmo e ao Surrealismo. A estrutura do *happening* envolve obrigatoriamente a participação ativa e física do espectador. A ação artística depende da inventividade de seu criador e inclui várias mídias, como artes plásticas, teatro, música e dança, mantendo como característica aglutinadora o seu aspecto cênico. Valoriza a mudança de posição do espectador, que passa de observador a celebrante. A realidade celebrada, por sua vez, deixa de ser ficção e passa a ser a realidade do próprio espectador. O *happening* tem sido considerado como uma forma contemporânea de ritual (*Dicionário de Teatro*. São Paulo: L&PM, 2009).

O bailarino Merce Cunningham, conhecido por suas contribuições na dança e o compositor Jonh Cage, da mesma forma conhecido no meio musical, figuram entre os pioneiros da *Performance*, juntamente com o artista plástico Robert Rauschenberg²². Ainda de acordo com Silva:

No final dos anos cinquenta, no *Black Mountain College*, Carolina no Norte (EUA), juntamente com o músico John Cage (que colaborou com ele desde 1937) e o artista plástico Robert Rauschenberg, Merce Cunningham dirigiu um workshop coreográfico que tem sido considerado pelos principais historiadores da dança o modelo inaugural para a onda de *happenings* e performances que se seguiriam. (SILVA, 2005 p. 106).

Definir a *Performance Art* é tarefa ainda hoje desafiadora, posto que o termo apresenta os mesmos problemas semânticos que o Teatro Instrumental: abrange manifestações de cunho artístico que englobam diversas linguagens em simultâneo.

A ideia de interdisciplinaridade aparece na performance como uma espécie de reversão à proposta da *Gesamtkunstwerk* (Obra de Arte Total) de Wagner. Na concepção wagneriana esse processo de uso de várias linguagens é harmônico: a música se integra com a dança, ambas são suportadas por um cenário, uma iluminação, uma plástica que se compõe num espetáculo total. Na performance utiliza-se uma fusão de linguagens (dança, teatro, vídeo etc.) só que não se compoem de uma forma harmônica, linear. O processo de composição das linguagens se dá por justaposição, colagem. (COHEN, 2011 p.51)

A *Performance Art* abarca desde ‘espetáculos’ de grande espontaneidade e liberdade de execução (no sentido de não haver um final pré-determinado para o espetáculo) até ‘espetáculos’ altamente formalizados e deliberados, com roteiro previamente estabelecido e ensaiado (COHEN, 2011 p.51). *A priori*, é uma linguagem de experimentação, sem compromisso com a mídia, nem com uma expectativa de público e nem com uma ideologia engajada²³. É uma manifestação artística que valoriza a ideia de que o artista deve ser o sujeito e o objeto de sua própria obra; na pintura, por exemplo, há uma transferência de valor da “obra” para o

²² Para leitura mais aprofundada sobre o assunto a autora recomenda o livro *Performance como Linguagem*, de Renato Cohen, editora Perspectiva.

²³ O pesquisador, professor e artista americano Richard Schechner, fundador de um dos primeiros grupos de *Performance Art* dos EUA (*The Performance Group of New York*, em 1967, do qual foi diretor artístico até 1980), utiliza o termo *multiplex code* para se referir aos elementos que compõem a *Performance Art* e a maneira pela qual eles se articulam: “O multiplex code é o resultado de uma emissão multimídica (drama, vídeo, imagens, sons, etc.), que provoca no espectador uma recepção que é muito mais cognitivo-sensória do que racional” (SCHECHNER apud COHEN, p. 13).

“ato de pintar” enquanto objeto artístico. A partir desse conceito, a movimentação física do artista durante sua “encenação” ganha importância, sendo um ponto relevante de aproximação entre a *Performance Art* e o Teatro Instrumental²⁴.

A *Performance Art* também intensificou o diálogo entre artistas de diferentes linguagens e, a partir daí, verifica-se uma tendência entre compositores dedicados às estéticas de vanguarda – experimentadores, “dissidentes” do dodecafonismo, etc. – em investigar possibilidades multissensoriais em suas obras. Desse modo, ao incorporarem em suas criações elementos oriundos do universo teatral, da dança, das artes plásticas e do cinema, esses compositores abriram caminho para o que posteriormente seria denominado *música cênica*.

A literatura, tanto da música quanto das áreas do teatro e dança, destaca a participação de John Cage como figura importante para estas formas artísticas “interdisciplinares”: pouco tempo após o workshop artístico que dirigiu no *Black Mountain College*, John Cage viajou para a Alemanha com o intuito de substituir Pierre Boulez como palestrante nos cursos de verão de Darmstadt. Em suas palestras muitos jovens compositores estavam presentes e logo se mostraram influenciados por seus pensamentos, como, por exemplo, Karlheinz Stockhausen (1928 – 2007). Ele dialogou com as artes da cena (e por consequência, com aspectos visuais intrínsecos a elas) a partir das gestualidades presentes na execução musical realizada pelos intérpretes; em *Zeitmasse* (1955-6), *Inori* (1973-4) e *Herbstmusik* (1974), por exemplo, Stockhausen trouxe para dentro de seu processo composicional elementos originalmente pertencentes a uma poética cênica. Neste sentido, são peças que exigem do intérprete uma participação que vai além da execução tradicional de seu instrumento.

Outro compositor que compartilhava com Cage suas ideias sobre a “teatralização musical” e que é particularmente importante para esta pesquisa, é Maurício Kagel. Ambos estão “historicamente ligados à noção de ‘teatralização da performance musical’” (DESI e SALZMAN, 2008 p. 127). Entretanto, o ponto de contato entre a obra de Cage e Kagel é tão significativo quanto aquele que os

²⁴ Embora compartilhem a ideia da interdisciplinaridade e da valorização da movimentação física do artista, a *Performance Art* e o Teatro Instrumental apresentam um ponto crucial de distanciamento que não está relacionado à seleção de seus elementos e sim em como estes são organizados. A principal diferença entre as duas manifestações está centrada no elemento tempo: enquanto a *Performance Art* é regida pelo que se pode chamar de “tempo real”, o Teatro Instrumental é organizado pelo “tempo musical” que é de alguma forma, planejado e decidido pelo compositor.

distancia. Muitas das obras de Cage, incluindo suas composições de “música cênica” estão fundadas no princípio da aleatoriedade e da improvisação em música. Cage procura romper com a distância entre a arte e a “vida real”; “Gostaria que se pudesse considerar a vida cotidiana como teatro” disse certa vez. (COHEN, 2011 p. 38). Por outro lado a obra de Kagel é marcada pelo extremo detalhe de sua escrita e pela maneira como planejava cada aspecto de sua obra.

Um dos elementos mais significativos para a música cênica – Teatro Instrumental – é justamente o intérprete, o “instrumento” principal da obra. Em relação a isso, Cage e Kagel também apresentam abordagens diferentes: enquanto Cage opta pela participação de bailarinos e/ou atores em suas peças (como o caso de *Variations IV e V* de 1965), Kagel explora as possibilidades cênicas dos próprios instrumentistas e cantores. Em todas essas obras há, entretanto, uma constante: a presença de aspectos visuais indissociáveis à composição musical.

CAPÍTULO 3 – COMPONDO MÚSICA CENICAMENTE: A TEATRALIDADE NO PROCESSO CRIATIVO

Uma das principais características que distinguem o teatro instrumental de outros gêneros de criação musical é o seu caráter visual, ou seja, seu aspecto cênico. No Teatro Instrumental, o elemento cênico possui o mesmo grau de importância que o elemento musical, justamente por, ao contrário de outros processos criativos, estar presente de maneira indissociável desde o princípio do processo de criação da obra (BARBER, 1987 p. 33 apud SERALE, 2011 p.13).

Evidentemente muitos compositores se utilizam (e se utilizaram) de alguma forma de pensamento imagético no ato de compor, ainda que a obra resultante não se caracterize como uma peça de teatro instrumental. No âmbito da música vocal, a presença fundante da palavra e seus significados semânticos carregam consigo um caráter imagético que se manifesta não apenas ao ouvinte, mas também àquele que criou a obra. Segundo CAZNOK (2008, p.24) “no repertório vocal a visão cumpre um papel quase tão significativo quanto o da audição. A simples presença de um texto pode servir como estímulo a imaginação visual”.

Em relação à música instrumental, mais amplo ainda é o campo de investigação. Isso porque, seja como fonte de inspiração, tentativa de representação/referência, ou, no caso do teatro instrumental, componente essencial para a execução da obra, tratar das relações existentes entre o fenômeno sonoro e o fenômeno visual é trazer à tona questões “indissolúveis” ligadas à “constituição, significado e natureza da linguagem musical” (CAZNOK, 2008, p. 21)²⁵.

Indagações como “o discurso musical é autossuficiente, ou pode se referir a algo que não seja puramente sonoro?” ou “o significado musical se encontra em seus próprios códigos ou aponta para algo extramusical?” permeiam a história da música ocidental e deram origem a diversas correntes estético-filosóficas discutidas até a atualidade, sendo que as principais delas, segundo CAZNOK, 2008 são a referencialista e a absolutista, que se desenvolveram a partir do século XVI²⁶.

²⁵ CAZNÓK, Yara Borges. **Entre o audível e o visível**. São Paulo: UNESP, 2004

²⁶ Foge do objetivo deste trabalho tratar essas questões em profundidade, mas em resumo, a primeira acredita que o fenômeno sonoro (e a música por consequência) possa remeter o ouvinte a um conteúdo não musical. A segunda (ligada principalmente à música instrumental), defende que a música é uma linguagem autônoma e autossuficiente, que não pode e nem deveria tentar dizer algo

Questões relativas a essa dicotomia têm sido atuais para a música ocidental, posto que, principalmente devido ao letramento alfabético (que em países como o Brasil ainda pode ser considerado um fenômeno recente), a visão tem se tornado o viés sensório dominante (KERCKHOVE, 2003 p. 21)²⁷, fazendo com que a ideia de associar palavras, imagens e sensações ao fenômeno sonoro se manifesta de inúmeras maneiras na produção musical da atualidade, tanto no âmbito da música dita *pop* (a exemplo dos videoclipes, que desde os anos 1970 vem se firmando como importante veículo para a música comercial), quanto no âmbito da música *não comercial* – tornando-se tema presente em discussões entre compositores ligados à estética contemporânea.

É o caso por exemplo do compositor carioca Rodolfo Caesar²⁸, para quem “pensar a composição como um todo implica em discutir também seus meios de apresentação, de contato com o ouvinte” (CAESAR p. 47). Ele comenta, em um de seus artigos, sobre como “simpatiza” com a ideia de uma conciliação entre os sentidos como visão e audição, por exemplo:

Mas não me chamem na hora de atribuir à palavra ‘imagem’ uma carga necessária ou privilegiadamente visual, porque, em minha opinião, imagem não é propriedade do olho, habita todos os sentidos. Uma imagem ‘tátil’, p. ex. a granulidade, tem correlatos visuais e sonoros. A qual sentido pertence? (CAESAR p. 39)²⁹.

O comentário de Rodolfo Caesar pode ser lido como um exemplo de novas leituras que a musicologia tem construído para a questão da composição *não acusmática*³⁰ na contemporaneidade. O pensamento pós-moderno³¹, que tem guiado

além de si própria. A pesquisadora Yara Caznok, em seu livro *Música: entre o audível e o visível* expõe de forma didática e acessível, um breve histórico sobre essas duas principais correntes estéticas que discutem a relação entre a música e seus possíveis significados além de associações com outros sentidos corporais como visão e tato

²⁷ **Arte e vida no século XXI: tecnologia, ciência e criatividade**. Org. Diana Domingues. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

²⁸ Rodolfo Caesar (1950, Rio de Janeiro), é compositor de destaque no cenário nacional por sua produção musical ligada à música eletroacústica. Na década de 1970, estudou com Pierre Schaeffer no *Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris*. Atualmente é professor no curso de música da UFRJ.

²⁹ CAESAR, Rodolfo. As grandes orelhas da escuta. In: FERRAZ, Silvio (Org.). **Notas. Atos. Gestos: Relatos composicionais**. Rio de Janeiro: 7letras Fapesp, 2007. p. 31-52.

³⁰ A música *acusmática* é o nome dado as obras musicais cuja composição é realizada inteiramente por meio eletrônico (atualmente, por *softwares* de computador) a partir de sons preexistentes (gravados) ou sons de origem eletrônica (ondas sintetizadas). Sua difusão em forma de concerto se dá pela utilização de equipamento de reprodução de som e altifalantes, excluindo assim o intérprete como elemento presente frente ao público.

a prática criativa composicional desde 1960, parece ter superado o “culto à *escuta pura*” (que o próprio Caesar denomina “cerebralismo”) que vigorava em grande parte das escolas de composição desde o início do século XX. Na opinião de Caesar (2007), alinhado a este pensamento pós-moderno, John Cage e a corrente Minimalista “foram possivelmente os melhores expoentes de uma atitude ‘anti-timpanista’” (CAESAR, 2007 p.33), ou seja, de uma escuta para além do fenômeno sonoro puro; recorreram, para isso, a outras linguagens, como a dança, as artes plásticas, etc.

O pianista e compositor Ricardo Tacuchian traz um interessante panorama sobre os reflexos do comportamento pós-moderno para a composição musical. Segundo TACUCHIAN (2011)³²:

O pós-moderno enterra as velhas polaridades: novo ou velho; nacional ou universal; socialista ou capitalista; isto ou aquilo. O maniqueísmo estético é substituído por um *continuum*, uma simultaneidade ou superposição de signos de natureza diferente, independentemente de serem novos ou velhos. O compositor reassume seu compromisso com a comunicação da obra de arte, isto é, a obra apenas faz parte de um ciclo artístico mais amplo que começa com o produtor (o artista), passa pelo produto (a obra) e chega ao consumidor (o público). (...) Em outras palavras, na música pós-moderna o signo (velho) aparece numa forma ou num contexto novo. O minimalismo e a repetição (*ostinato*), as novas texturas e a volta da melodia e do fragmento melódico, novas formas de estruturação musical, as citações e as *collages*, a nova simplicidade, a ópera eletrônica e a *computer music* são algumas das expressões da música pós-moderna. Sendo mais um comportamento que uma nova estética, o pós-moderno não é uniforme em torno de determinados princípios ou técnicas. É, antes, uma liberdade do uso de novas e velhas técnicas, num contexto original, a serviço da invenção e da comunicação, da expressão e do lúdico. As radicalizações estéticas dão lugar ao relativismo. TACUCHIAN (2011), p. 386.

Para o compositor não intimamente ligado à escola de *Darmstadt*, e que não compactuava plenamente com o ideal modernista de ruptura total com as gerações passadas (e por isso encontrava-se deslocado em um cenário monopolizado pelas vanguardas), o *pós-moderno* era a “carta de alforria” necessária para que pudessem legitimar suas propostas criativas. Conforme afirma Denise Garcia:

³¹O pós-modernismo em música tem sido tratado não como uma estética, mas como um comportamento estético. Deste modo, não tem prescrições ou proibições absolutas, como ocorria no modernismo ou nas estéticas “neo”, de resgate nostálgico do passado. O comportamento estético implica em ausência de compromisso, enquanto a estética implica em compromisso (TACUCHIAN, 2011, p. 386)

³² TACUCHIAN, Ricardo. Sistema T e pós-modernidade. **Revista Brasileira de Música**, Rio de Janeiro, v. 24, n. 2, p.381-397, dez. 2011.

Com isso [as muitas leituras que podemos ter de uma música em relação a contextos culturais mais amplos], o compositor pode ‘sair do armário’ e não ter mais vergonha de dizer que teve uma ideia musical a partir da leitura de um poema, ou de uma outra experiência extramusical qualquer. (GARCIA in FERRAZ p. 54)

Obviamente, não se trata aqui de negar, diminuir ou mesmo abandonar as conquistas da chamada *escuta reduzida*, que é sem dúvida a ferramenta mais eficaz para o desmanche da antiga teoria musical que resumia preconceituosamente seus operadores em quatro percepções: altura, duração, timbre e intensidade (CAESAR, 2007). Trata-se da possibilidade de ampliação desta, para uma *escuta extra-auricular*, uma escuta que envolve outros sentidos do ouvinte e se apropria de todo espaço de manifestação sonora (CAESAR, 2007).

A respeito dessa *escuta extra-auricular* na contemporaneidade, um de seus principais reflexos tem sido a compreensão do gesto musical como um elemento importante para a comunicação musical. O estudo e teorização do gesto musical tem sido tema de diversas pesquisas que contemplam a composição musical, o ensino de música e a performance, tendo como exemplo os trabalhos de HATTEN (1994), KUMOR (2002), IAZETTA (1997), ZAGONEL (1992), entre outros. Foge ao propósito deste trabalho uma investigação aprofundada sobre o assunto, entretanto, a autora destaca alguns pontos que colaboram com o tema desta pesquisa.

O primeiro diz respeito ao potencial significativo do gesto musical do ponto de vista perceptivo. Para Hatten, o gesto pode ser inicialmente definido como um movimento embuido de significado, tanto para aquele que o produz quanto para aquele que o recebe. De acordo com esta definição, nem todo movimento pode ser qualificado como gesto. Segundo Hatten, entretanto, esta é apenas uma definição “inicial”, pois traz alguns problemas, por exemplo, a questão de movimentos realizados de maneira inconsciente, mas que podem ser interpretados como significativos por outrem³³.

No tocante ao movimento relacionado à execução musical, segundo Hatten, cada movimento técnico realizado por um músico é, presumivelmente, um movimento relacionado à produção de um significado sonoro (som, notas, ruídos) e,

³³ Hatten traz um exemplo: durante uma conversa é possível que um interlocutor detecte movimentos sutis no outro, que indicam que este está entediado com o assunto. Estes movimentos, entretanto, não precisam ser executados de maneira consciente para que assumam um significado gestual ao interlocutor.

sendo assim, já poderia ser considerado um “gesto musical”. No entanto, durante uma execução musical, é possível detectar nos músicos movimentos que nem sempre estão ligados diretamente à produção do som e que, no entanto, parecem muito “significativos”. Para Hatten, isso se deve à existência de diferentes “tipos” de gestos musicais, distinguíveis principalmente pelos “níveis” de energia (cinética, corporal) e intencionalidade (“qualidade de energia”) aplicados ao movimento.

O segundo ponto se refere às possíveis categorizações do gesto musical. Diferentemente de Hatten (para quem a movimentação corporal relacionada à execução musical pode ser denominada como “gesto musical”), KUMOR (citado por TRALDI, 2007) compreende o gesto musical como: “Diferentes padrões temporais descritos por estruturas sonoras variando no tempo e que são produzidos por instrumentos musicais sob a ação de um intérprete, dada uma notação musical específica, utilizada num contexto interpretativo específico” (TRALDI, 2007 p. 3). Segundo esta interpretação, pode-se considerar um *glissando* (uma estrutura sonora com notação musical e contexto interpretativo específico) como um *gesto musical*, por exemplo. No entanto, Kumor e Traldi – assim como Hatten – concordam que toda execução musical, notadamente a instrumental, possui uma relação inseparável com a movimentação corporal e que uma execução musical é composta também por inúmeros movimentos que não necessariamente estão relacionados à produção dos sons.

Para Kumor e Traldi, esta movimentação corporal necessária à execução musical pode ser melhor denominada não como *gesto musical* e sim como *gesto interpretativo*. Este gesto interpretativo, por sua vez, pode ser categorizado de duas formas: *gesto interpretativo incidental ou residual* e *gesto interpretativo cênico*, conforme ilustração a seguir:



Figura 1: Categorização do gesto musical segundo KUMOR e TRALDI.

Segundo os autores, o Gesto Interpretativo Incidental ou Residual (GI) pode ser definido como “o movimento natural e inevitável do corpo do intérprete, em especial da cabeça e dos braços, na execução instrumental” (TRALDI, 2007 p. 3). Estes movimentos não estão necessariamente ligados à produção mecânica do som e ocorrem de forma involuntária, muitas vezes se relacionando com a acomodação muscular e com os movimentos de reflexos durante a performance. Exemplos destes gestos são a movimentação corporal do tronco de um violinista (de modo a enfatizar determinado fraseado ou dinâmica) e da mesma maneira, o movimento acentuado de braços e cabeça durante a performance de percussionistas, para marcar determinadas passagens quando, por exemplo, estão tocando em grupo, ou ainda, quando têm que se deslocar para trocar de baquetas e/ou instrumento. Ainda segundo Kumor “O movimento incidental produzido na performance de instrumentos [por exemplo] de percussão, cria uma dança única em várias composições, e compositores como John Cage tiveram consciência dessa condição” (KUMOR 2002, apud TRALDI 2007 p. 3).

Existe ainda, de acordo com Traldi, movimentos físicos dos músicos durante a performance musical que possuem “significado autônomo e eventualmente dramático” (TRALDI 2007, p.4). A estes movimentos, Traldi denomina como Gesto Interpretativo Cênico (GC). Segundo eles o GC “é a ação do intérprete frente à descrição e a utilização específica de algum tipo de movimento que não está

diretamente ligado ao ato de tocar o instrumento de modo que tal gesto possua significado próprio e autônomo”.

Com diferenças significativas em relação ao Gesto Incidental, o Gesto Cênico é caracterizado como um movimento que extrapola àqueles necessários para a realização *mecânica* da obra. Os autores explicam:

O GC é o movimento do corpo que é descrito pelo compositor, um movimento específico, planejado e que é um elemento integrado na performance. Isto não deve ser confundido com o GI (abordado anteriormente) que é produzido como consequência do movimento do corpo na execução instrumental. O GI é um gesto pensado e com significado musical, mas a sua utilização é vinculada a melhor produção sonora. Já o GC tem significado visual e dramático, estando diretamente ligado ao movimento físico do intérprete e não necessariamente a geração sonora. (TRALDI; CAMPOS; MANZOLLI, 2007)

No caso do Teatro Instrumental, a utilização intencional e planejada tanto de Gestos Incidentais quanto de Gestos Cênicos parece ser a característica principal do gênero. Em se tratando de Teatro Instrumental, a importância atribuída ao gesto interpretativo incidental e cênico é tamanha, que a sua ausência descaracteriza a composição, fazendo com que muitas obras só possam ser apreciadas e compreendidas quando assistidas em performances ao vivo, ou via vídeo (em muitos casos, não sem perdas) dada a importância fundamental do aspecto visual.

Uma peça musical permeada por elementos não oriundos do universo sonoro, como é o caso do Teatro Instrumental, implica diretamente na presença de um forte aspecto visual já no processo composicional da peça, e é a partir desta perspectiva que o processo composicional do Teatro Instrumental parece ser melhor compreendido: o compositor atua como o criador de uma experiência multissensorial (geralmente de caráter cênico), que é *musicalmente* dirigida. Compor Teatro Instrumental é compor uma *performance*.

De acordo com essa ideia, não seria errôneo afirmar que muitos processos composicionais de Teatro Instrumental se iniciam por parâmetros visuais (cênicos), que, concomitantemente, são *organizados* por parâmetros sonoros (musicais).

3.1 *REPertoire* (MAURÍCIO KAGEL, 1971)

Repertoire é o primeiro movimento da obra *Staatstheater*, composta por Kagel no final da década de 1960, sob encomenda do governo alemão, por ocasião do aniversário da Opera Estatal de Hamburgo (Alemanha). A estreia ocorreu em 25 de abril de 1971 e até hoje a obra é apontada como um marco para o gênero.

O crítico musical Heinz Josef Herbort, presente na estreia da obra, publicou no jornal *Die Zeit* em 24 de junho de 1971 aquilo que pode ser lido como uma das definições mais completas, porém também mais abstratas dada ao Teatro Instrumental (particularmente à obra *Staatstheater*): “[A obra de Kagel é:] música atuada, mas sem libreto programático; ação com música, mas sem decoração; cena sem ação, mas com acessórios visuais; ação sem texto; decoração sem música”³⁴.

Em outras palavras, Herbort sugere que o Teatro Instrumental possa ser uma ressignificação e, mais do que isso, uma alternativa à tradicional subordinação presente entre os elementos que constituem espetáculos que associam música e teatro (que no texto de Herbort, são representados principalmente pela ópera e suas variantes). Ainda segundo Heinz Josef Herbort:

A ópera (...) sugere que o todo poderia ser maior que a soma de suas partes. Até agora, uma das partes sempre foi prejudicada. Kagel não intenta em sua obra *Staatstheater* realizar a soma completa e pressupõe que possa faltar não uma, senão várias partes. Ele isola os elementos uns dos outros e os reúne para obter novas combinações. (HERBORT, 1971)

Curiosamente, uma obra cujas características cênicas são tão fundamentais, como é o caso de *Staatstheater*, foi lançada em LP³⁵. O encarte deste LP, no entanto, apresenta informações bastante relevantes sobre a obra, como o texto de Ulrich Schreiber – em estilo de crítica – intitulado *Overcoming the myth of opera* (Superando o mito da ópera), que alia comentários de trechos da peça à imagens

³⁴ HERBORT, Heinz Josef. *Viviseção do Teatro musical*. **Die Zeit**. Hamburgo, Alemanha. 24 jun. 1971. Tradução não informada. Artigo citado na íntegra, na nota de programa do concerto Conjunto Coloniano para um novo Teatro Musical, realizado em Porto Alegre, RS, em 11/09/1974

³⁵ Direção de Maurício Kagel. Produção de Karl Faust. Intérpretes: Wilhelm Bruck, Helfrid Foron, Elmar Gehlen, Hartwin Lemke, Michael Petri, Theodor Ross, Jasper Vogt. Obra: *Staatstheater*. Alemanha: Deutsche Grammophon, 1971. LP.

extraídas de algumas “cenas”. A autora selecionou quatro delas a fim de ilustrar os aspectos de teatralidade característicos da obra³⁶:



1. *Möbius*: o músico tem uma lâmina de aço em forma de fita, com dois metros de comprimento, fixado em seus pés, de tal modo que ela forme um arco na frente de suas pernas. Ele percute a tira de aço com uma baqueta, e o resultado sonoro muda conforme o músico alonga a tira de acordo com movimento de seus pés. Esta ação tem um duplo significado, típico da obra de Kagel. A maneira como é dobrada esta tira de aço forma uma superfície de um só lado – criação do astrônomo August Ferdinand Möbius (1790 - 1868) para uso em geometria analítica – com o qual pode-se ir de um lado para o outro, sem passar por cima da borda. Esta ambiguidade espacial produz uma configuração de espaço que projeta o “real” e o “não real” em um único contexto. Esta é uma das idéias básicas do Teatro Instrumental de Kagel.

Figura 2: *Möbius*. Imagem extraída do encarte do disco *Staatstheater*.



2. *Blinding* (“cegar”): O ator, cujo rosto está coberto por uma máscara de plástico com saliências, entra no palco e encara o público. Então ele levanta uma das mãos e pressiona fortemente a máscara sobre os olhos com dois dedos. Há um “farfalhar” como resultado sonoro. O performer sai do palco ainda com os dedos nos olhos. O título é compreendido verbalmente e nominalmente.. O resultado cênico, em conexão com seu resultado sonoro, é permeado de ambiguidade “teatral”.

Figura 3: *Blinding*. Imagem extraída do encarte do disco *Staatstheater*.

³⁶ Os textos que fazem referência às cenas da obra estão disponíveis no encarte em três idiomas, alemão, francês e inglês. A tradução foi realizada pela autora.

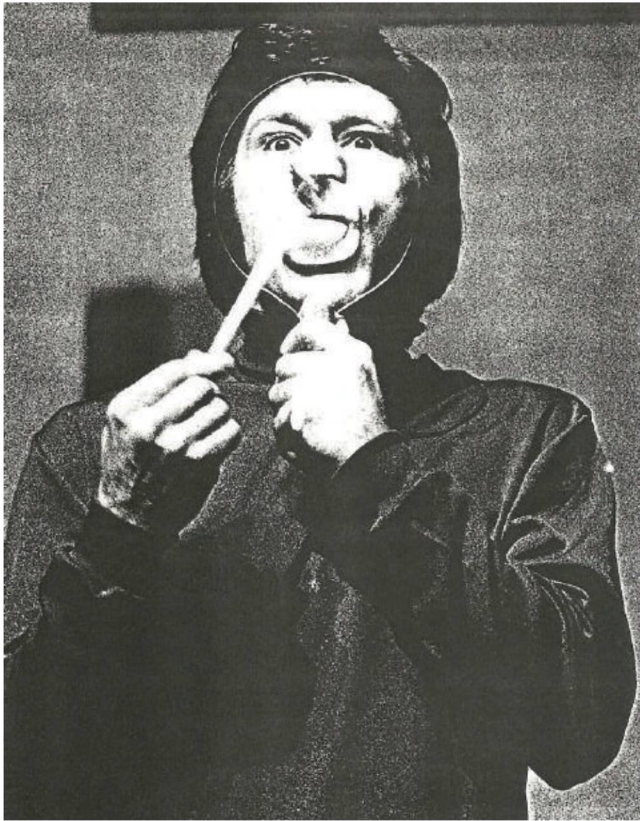


Figura 4: *Mouth-drumming*. Imagem extraída do encarte do disco *Staatstheater*.

3. *Mouth-drumming*: Em uma das mãos o performer segura o cabo de uma raquete de acrílico/vidro, contra seu rosto. Com a outra mão ele segura uma baqueta de madeira e, conforme ele caminha pelo palco, ele percute a raquete na altura de sua boca. Alterando o formato da cavidade bucal, de acordo com as vogais, ele consegue diversas afinações e timbres. Essas alterações são sublinhadas por dinâmicas e ritmos flutuantes pelo som das batidas. A boca reage aos impulsos forçados sobre ela: a articulação não se conforma com o caminho “normal” do cérebro para a boca, mas toma o caminho inverso.

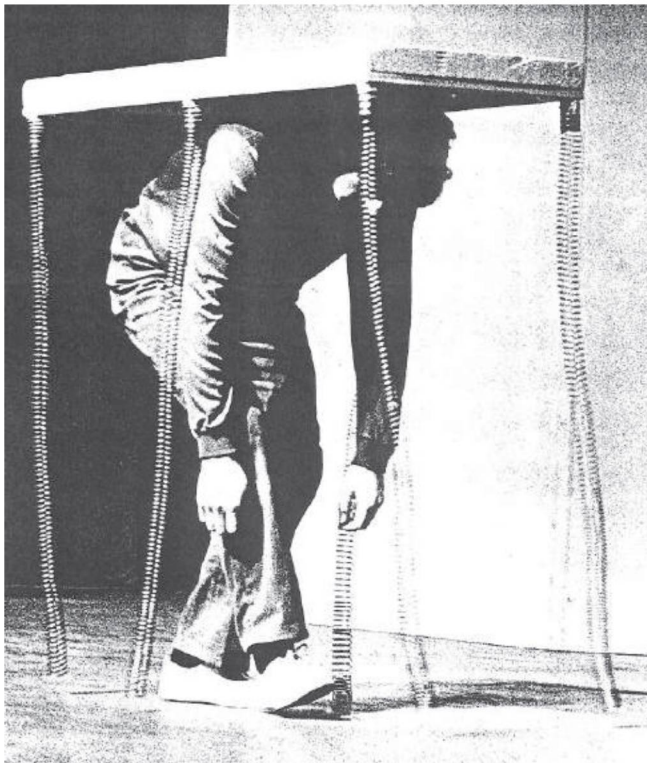


Figura 5: *Acústico*. Imagem extraída do encarte do disco *Staatstheater*.

4. *Acústico*: Sobre suas costas curvadas, o performer carrega uma folha de poliestireno, a partir da qual seis espirais estão suspensas, de maneira a tocar o chão enquanto anda. De repente, o performer interrompe o seu trajeto no palco, de modo que um ponto de quietude completa ocorre. Em uma segunda ação, a mesma placa é colocada ainda mais baixa, de tal maneira que as espirais ainda toquem o chão. Através da combinação dessas duas ações cênicas o resultado acústico adquire uma tensão, literalmente dialética, resultante do trabalho alienado.

Estas são apenas algumas das muitas cenas que compõem *Repertoire* de *Staatstheater*. É possível perceber pela descrição das cenas o jogo de ambiguidades propostas por Kagel a partir da dualidade entre resultado sonoro e resultado cênico. O pensamento composicional que deu origem a esta obra é permeado de motivações de carácter dramático; comunicar cenicamente é tão importante quanto comunicar acusticamente: um aspecto é indissociável do outro.

3.2 DRESSUR (MAURÍCIO KAGEL, 1977)

Composta em 1977 por Mauricio Kagel, para a formação de “trio de percussão para instrumentos de madeira” (*Schlagzeugtrio für Holzinstrumente*), *Dressur*³⁷ é, segundo o próprio Kagel, uma reflexão sobre o mundo do circo. A ideia serve como metáfora para que o compositor crie momentos, em seu trabalho, que apontem para relações de constrangimento ou de dominação social – e que podem também remeter metaforicamente ao universo das atividades “puramente” musicais que envolvam “tratos” sociais. O título da peça, que significa “adestramento” ou “ato realizado por animais treinados” em alemão, contribui para fortalecer o entendimento desses sentidos na composição.

Kagel planejou *Dressur* de maneira detalhada: juntamente à partitura da obra há uma “bula” que contém várias explicações sobre questões de execução, de movimentação a ser realizada, etc. Grande parte dessa bula é dedicada a explicação sobre a ampla gama de instrumentos utilizados, visto que muitos deles são pouco comuns ou são empregados na composição de maneira não usual:

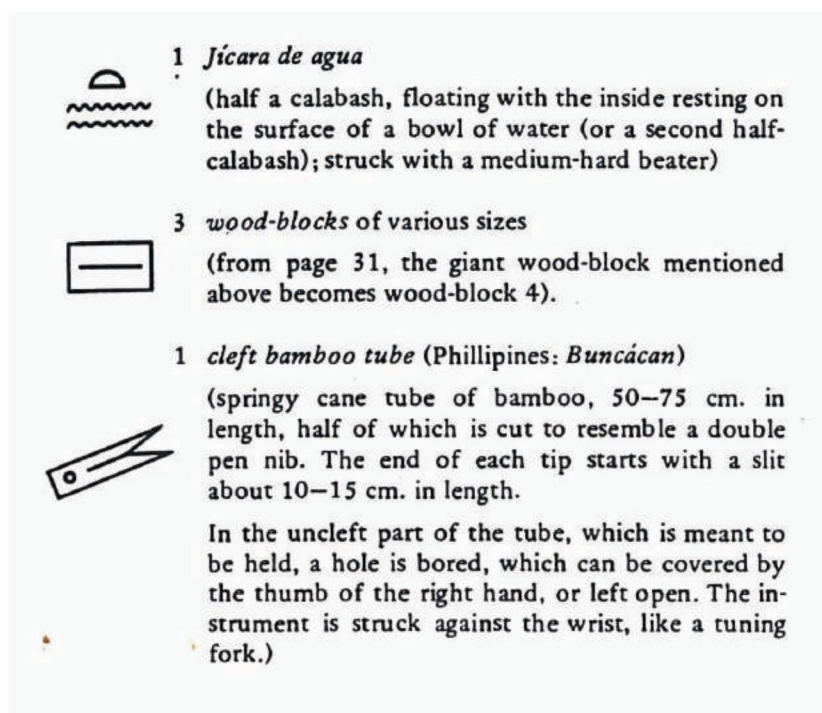


Figura 6: *Dressur*, de Maurício Kagel. Lista de instrumentos utilizados.

³⁷ Uma gravação desta obra em vídeo está disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=GYo5QlkK-Eg> (acesso em 12/05/2014).

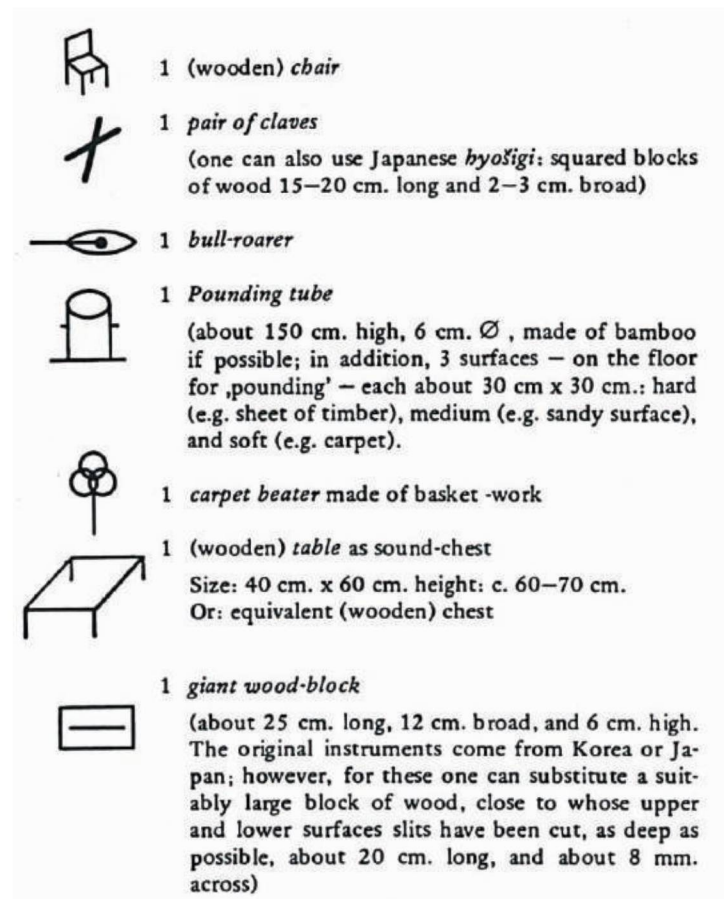


Figura 7: *Dressur*. De Mauricio Kagel. Lista de instrumentos utilizados. Continuação.

Há ainda, indicações em relação a possíveis substituições de alguns dos instrumentos citados. Com isso, Kagel parece demonstrar seu interesse em tornar a execução de sua obra viável em diferentes circunstâncias, sugerindo possíveis adaptações. A autora também compreende que, com esta sugestão, Kagel reafirma a ideia de que a relevância do aspecto visual e cênico pode se sobrepôr à do aspecto sonoro, como em muitas de suas obras.

Certain instruments can be replaced by other wooden instruments.
For example: Teponatzli (slit drums from Mexico), African slit drums, Caxixí (rattle from Africa or Brasil), Japanese or Chinese temple clap-sticks (bamboo castagnets), bull-roarer with nuts, wooden trumpets.

Figura 8: *Dressur*. De Mauricio Kagel. Indicações sobre substituição de instrumentos.

Kagel também enfatiza a necessidade de os músicos decorarem a peça, o que é uma característica muito relevante para obras de Teatro Instrumental:

Each participant will find it necessary to learn longish sections by heart.

Figura 9: *Dressur*. De Mauricio Kagel. Recomendação aos intérpretes.

Em relação à disposição espacial dos elementos, Kagel acrescenta um *mapa de palco*, com a localização de cada instrumentista e dos sets de percussão:

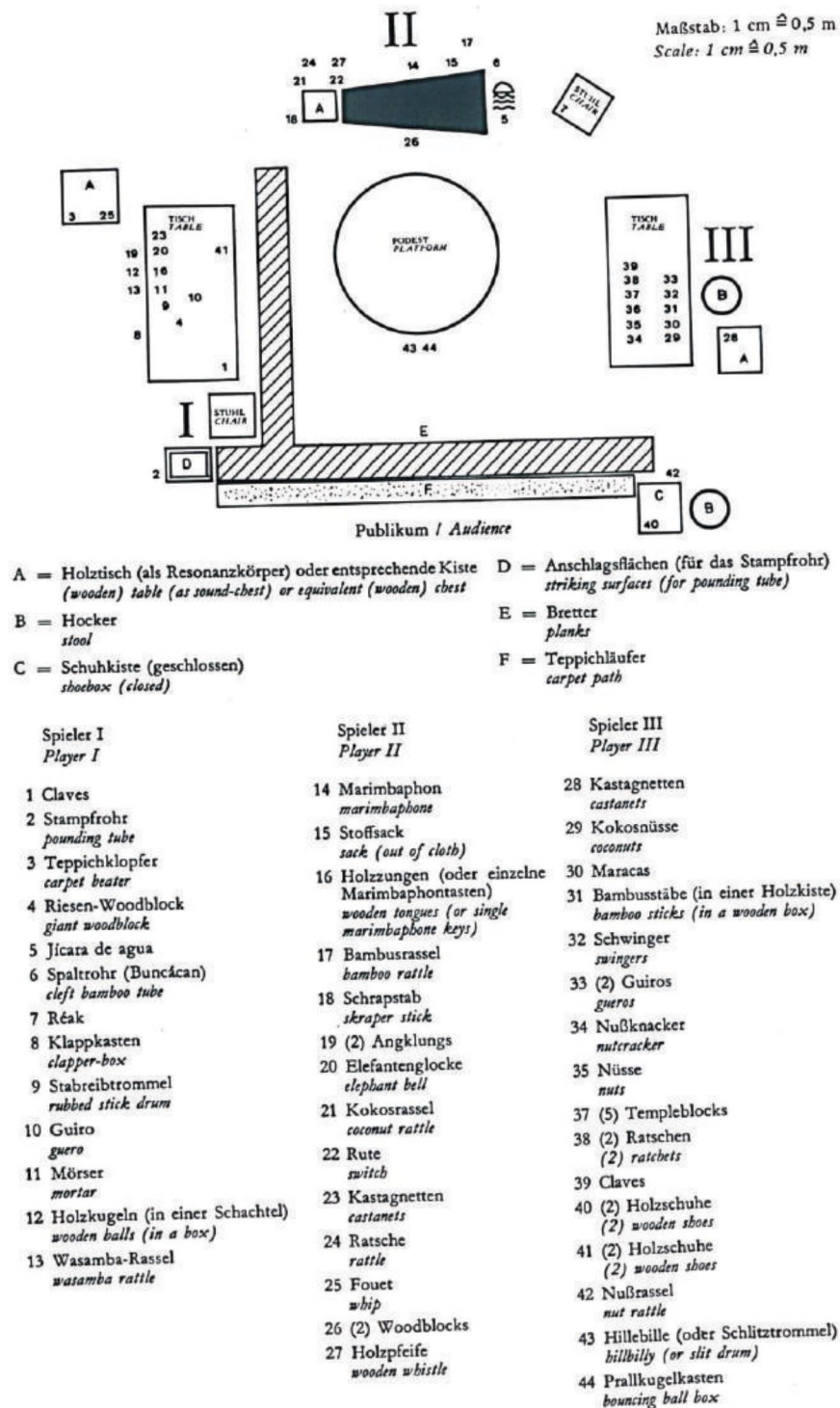


Figura 10: *Dressur*. De Mauricio Kagel. Mapa de palco.

Há também um pequeno texto sobre o aspecto dramatúrgico, com indicações sobre a interpretação cênica dos instrumentistas:

ACTIONS

Such musical events as occur within the context of a scenic 'plot' require rigour and concentration. One must renounce to every kind of facial expressions and gestures which might be misunderstood as means of putting across a particular 'content'. Only a high degree of intensity in the performance can awaken in the listener the desired degree of humour or seriousness; therefore the acoustic-visual situations don't call for any kind of exaggeration.

Long pauses in which main visual events occur (e.g. bars 415–420) can be shorten for recordings.

Figura 11: *Dressur*. De Maurício Kagel. Recomendação sobre aspectos dramatúrgicos.

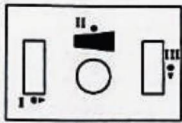
A peça inicia com um dos percussionistas tocando ao xilofone, em pé, uma melodia de carácter virtuosístico, enquanto outro percussionista o acompanha, com um par de castanholas, sentado e sem sapatos – “calçando apenas meias pretas”. O trecho musical executado no xilofone não é propriamente uma criação de Kagel; trata-se do trecho inicial de uma conhecida peça de natureza virtuosística do repertório do instrumento, cujos créditos o próprio Kagel cita no início da peça: *Erinnerung an Zircus Renz* (Memórias do Circo Renz), do compositor Gustav Peter³⁸ (1833 -1919). Com esta atitude, Kagel sugere ao seu leitor um contexto mais amplo de sentidos, tanto musicais como visuais, que reforçam a referência ao universo circense.

³⁸ Esta peça tornou-se famosa por ser executada na abertura dos espetáculos do Circo *Renz*, importante empresa germânica circense do final do século XIX que atuou em Berlin, Bremen Hamburgo, Breslau e Viena.

Au "Cercle de Percussion" à Paris

DRESSUR

Schlagzeugtrio für Holzinstrumente



ANFANGSAUFSTELLUNG/
INITIAL POSITION

* = Körper- bzw. Blickrichtung
body or direction of sight

PUBLIKUM
AUDIENCE

Allegro (mindestens $\text{♩} = 120$)

Mauricio Kagel, 1976/77

I
STUHL
CHAIR

II
MARIMBA

III
KASTAGNETTEN
CASTANETS

SITZEN:
SIT: hinter – oder neben – dem leeren Stuhl (eventuell auch auf der Tischkante)
behind – or near – the empty chair (also possible: on the edge of the table)

4
STEHEN
STAND

1) Aus „Erinnerung an Zirkus Rens“, Galopp von Gustav Peter
from „Erinnerung an Zirkus Rens“, gallop by Gustav Peter

4
SITZEN³⁾
SIT

2) ossia: Kastagnettenbrett auf ein Fellinstrument legen
ossia: lay castanet board on a skin instrument

3) ohne Schuhe, in schwarzen Socken
without shoes, in black socks

Figura 12: *Dressur*. De Maurício Kagel. Trecho inicial da partitura, compassos 1 a 4.

Na partitura também se encontram diversas indicações textuais de interpretação que descrevem as ações dos músicos, ao longo de toda a obra. Algumas destas ações dão origem a sons diretamente (bater uma cadeira no chão); outras são necessárias para se produzir um som (pegar um instrumento, ou andar em direção a outro instrumento)³⁹.

No início da peça, a partir do compasso 6, o terceiro percussionista (que aqui pode ser interpretado como sendo o 'adestrador') golpeia uma cadeira contra o chão de maneira ritmicamente precisa e cenicamente dirigida conforme indicações na própria partitura.

³⁹ Os instrumentistas são solicitados a executarem ações como tocar o xilofone segurando as baquetas com a boca, ameaçar outro instrumentista com uma cadeira, derramar serragem no palco e "simular" estar andando na *corda bamba*.

4) Stuhl anheben und sogleich auf den Boden fallen lassen
lift chair, and immediately let fall on to the floor

verharren! Hände auf Stuhllehne
motionless! hands on chair back

verharren! Hände auf der Stuhllehne lassen
motionless! leave hands on chair back

Verharren! motionless!

Verharren! motionless!

Litolf/ Edition Peters Nr. 8408

31120

© 1983 by Henry Litolf's Verlag

Figura 13: *Dressur*, de *Mauricio Kagel*. Trecho da partitura, compassos 5 a 9.

Apesar de haver indicações cênicas e uma carga dramática que é intrínseca ao movimento de execução musical, isso não significa, entretanto, que seus intérpretes sejam compreendidos como atores, no sentido mais comum do termo; ou seja, que interpretem papéis como em uma peça de teatro tradicional. Em *Dressur* fica clara a margem que separa a *teatralização da execução musical* (que opera no âmbito do Teatro Instrumental), da *música que acompanha uma ação cênica* como em uma trilha sonora de uma peça teatral ou filme, por exemplo). No prefácio da partitura, Kagel escreve:

Cada um dos eventos musicais que ocorrem no contexto de um "enredo" cênico exigem rigor e concentração. É preciso renunciar a todo tipo de expressões faciais e gestos que possam ser mal interpretados de modo a acrescentar um "conteúdo" particular. Apenas um alto nível de intensidade na performance pode despertar no ouvinte o grau desejado de humor ou seriedade; portanto, a situação acústico-visual não deve apontar para qualquer tipo de exagero⁴⁰.

Com isso, Kagel permanece exigindo do intérprete uma habilidade para executar ações que vão além da execução musical tradicional; contudo, ele se distancia da ideia de propor um "personagem". O intérprete continua sendo ele mesmo, tocando e andando pelo palco como ele mesmo, agindo como ele mesmo.

⁴⁰ Nota no prefácio da partitura: KAGEL, Maurício. *Dressur*. Henry Verlag e C.F. Peters Edition, 1977. (54 p.). Tradução da autora.

Obras de Teatro Instrumental, neste sentido, requerem do intérprete atenção ao que está escrito, fidelidade e sensibilidade de execução tanto quanto qualquer outra peça musical. Por outro lado, dado ao fato de a notação gráfica ser geralmente permeada por indicações referentes a uma teatralização, a interpretação se eleva a um nível em que se espera do músico uma execução fortemente marcada por sua individualidade (KAGEL, 1983, p.106).

Do ponto de vista criativo, obras como *Dressur* destacam no compositor seu olhar apurado para a natureza cênica da performance, já que torna-se evidente a necessidade de habilidades para lidar com elementos tradicionalmente excluídos dos processos de criação em música (tanto na prática quanto no ensino da composição). Novos saberes são requisitados como noções de dramaturgia, artes cênicas, dança, iluminação, etc. Isto porque, no Teatro Instrumental, todos estes elementos são estruturados por um único criador – o compositor – que assume múltiplas tarefas: ele se torna responsável pela criação musical não somente do ponto de vista acústico, mas também pela criação da *experiência visual* pela qual esta música chegará ao espectador/público (uma vez que o termo *ouvinte* deixa de ser suficiente para descrever a natureza da apreciação desta nova música)⁴¹.

Este tipo de processo criativo altera significativamente não apenas a noção tradicional de *música* – um fenômeno ligado à escuta – como também a noção tradicional de *compositor*, que aqui pode ser entendido, em partes, como *dramaturgo musical*, *diretor cênico* ou ainda *coreógrafo*.

⁴¹ Este processo criativo não pode ser confundido com o de uma estrutura como, por exemplo, a ópera tradicional, em que se observa também a união música-teatro-dança (e por extensão, o emprego de uma série de elementos como cenários, figurinos, iluminação, caracterização, etc), porém sendo cada um desses elementos oriundos de diferentes criadores (coreógrafo, libretista, encenador) e estarem todos em função da narrativa presente no libreto.

3.3 ESCORBUTO: CANTOS DA COSTA (GILBERTO MENDES, 2005)

Escorbuto: Cantos da Costa é uma obra composta por Gilberto Mendes em 2005, para três instrumentistas (violão, piano e pau-de-chuva), um leitor (que pode ser um ator ou músico) e duas bailarinas. A obra encontra-se publicada no livro autobiográfico de Mendes, *Viver sua música*, de 2008.

A teatralidade que compõe *Escorbuto* se revela através do “roteiro” pelo qual Mendes comunica sua obra. Neste roteiro, ele prevê aspectos de deslocamento cênico (como nas frases “em direção ao piano”, “cada um toma seu lugar”, “o leitor numa cadeira ao lado de uma pequena mesa sob um grande abajur”, “todos permanecem imóveis”); aspectos de expressividade (como na frase “tranquila e solenemente”); aspectos de gestualidade (como nas frases “o pianista se imobiliza no gesto teatral que dirige ao público com uma das mãos, estendendo o braço”, “intérprete do pau-de-chuva utiliza-o também como remo, em súbito desempenho do papel de um barqueiro, remando”, “simula um binóculo com as mãos”); e evidentemente, aspectos de temporalidade (como nas frases “Todos permanecem imóveis durante uns 20 segundos”, “Permanece imóvel nessa postura por uns 8 segundos”, “evitando entradas simultâneas, sempre em defasagem entre eles”).

Juntamente ao texto “roteiro”, segue o texto do poema que compõe a obra (cuja leitura corresponde a própria execução da peça) e a partitura que contém a frase musical a ser executada pelo pianista e pelo violonista. A organização de todos os elementos cênicos da obra, da maneira como é feita, deixa transparecer como o pensamento e a criatividade teatral de Mendes nortearam a organização de suas ideias musicais. Abaixo, a partitura, conforme publicação do autor⁴².

Todos estes exemplos parecem reafirmar a ideia de que o processo composicional de obras de Teatro Instrumental integra, desde seu princípio, o elemento sonoro ao elemento cênico, e que o compositor que se propõem a trabalhar nestes moldes inicia sua composição, muitas vezes, a partir do aspecto cênico imaginado por ele, para então definir o aspecto sonoro.

⁴²MENDES, Gilberto. ***Viver sua música***: com Stravinsky em meus ouvidos, rumo à avenida Nevskiy. Santos: Realejo, 2008. P.284-289.

Escorbuto – Cantos da Costa

Entram em cena 3 intérpretes musicais, tranquila e solenemente, em direção ao piano, violão e pau de chuva, já no palco, seguidos do leitor de poema com um livro na mão. Cada um toma seu lugar, o leitor numa cadeira ao lado de uma pequena mesa sob um grande abajur. Todos permanecem imóveis durante uns 20 segundos.

Duas bailarinas entram em cena, já dançando, quando é iniciada a performance geral.

Os três músicos alternam entre tocar e não tocar a sua partitura (que se encontra a seguir), que é um simples e único período musical. Realizam um jogo cênico entre ação/tocar e imobilidade/não tocar, que será repetido seguidamente até o final. É a performance em toda sua extensão.

Nesse jogo de cena sempre repetido, depois de tocar, o pianista se imobiliza no gesto teatral que dirige ao público com uma das mãos, estendendo o braço, para dizer o texto que lhe cabe (que se encontra a seguir). Permanece imóvel nessa postura por uns 8 segundos, depois de dizer o texto, e volta depois com as mãos para seu instrumento, imobilizando-se novamente por mais algum tempo, cada vez numa postura diferente, até voltar a tocar. O violonista faz o mesmo jogo de cena do pianista, mas não simultaneamente.

O intérprete do pau-de-chuva utiliza-o também como remo, em súbito desempenho do papel de um barqueiro, remando, enquanto canta seu período musical com o texto que lhe cabe (também se encontra a seguir). Alternando essa cena com a imobilidade, quando simula um binóculo com as mãos, como quem olha o horizonte. Pouco tempo antes de voltar e cantar, começa a se movimentar, olhando para os lados e para cima com o binóculo. E levanta o pau-de-chuva para que ouça em seguida o ruído de chuva que as pedrinhas fazem ao cair, depois de que volta à ação de remar e cantar.

Os três músicos controlam o desenvolvimento de sua performance, evitando entradas simultâneas, sempre em defasagem entre eles.

O leitor, sempre sentado, lê o trecho (que se encontra a seguir) que lhe cabe do poema, voltando sempre a lê-lo, quando chega ao seu fim. Em certos momentos se levanta, ergue a mão que segura o texto e, dirigindo-se aos músicos, grita “escorbuto”. Junto com os músicos, imobiliza-se nesse gesto por uns 10 segundos, menos as bailarinas, que continuam dançando. Senta novamente e a performance geral continua, do ponto onde havia parado. O leitor repete essa interrupção duas ou mais vezes no decorrer da performance. Se possível (facultativo), o texto que ele lê poderá estar projetado no palco, de alguma maneira.

As bailarinas, indiferentes às músicas que ouvem, criam sua própria coreografia, pegando e jogando para o ar várias vezes a areia do mar, já espalhada pelo palco. Em 3 únicos momentos durante toda a performance, igualmente distanciados, se imobilizam, primeiro numa postura em pé, segundo numa postura sentadas no chão e finalmente numa postura parcialmente deitadas, dizendo juntas o texto seguinte, 5 segundos e uma palavra para cada postura: “chuva – mar – desejo”. Em outros três momentos dançam o fox-trot que o pianista toca, uma fixando o olhar no rosto da outra, enlaçadas agora como um par, numa dança de salão. Dançam fora do compasso, em andamento um pouco mais lento do que o andamento da música que ouvem.

O final da performance é conduzido pelo leitor, que se levanta, erguendo a mão que segura o texto e, depois de dar 3 ou mais passos em direção ao público, grita “escorbuto”, quando todos se imobilizam na postura em que estiverem. Se um músico estiver dizendo seu texto, ele silencia. As bailarinas continuam dançando por mais uns 20 segundos, até também se imobilizarem em cada uma das mesmas três posturas já feitas, agora em 5, 7 e 15 segundos, dizendo em cada uma delas um mesmo e novo texto: “chuva no mar é desejo”.

Após a última postura das dançarinas, o músico com o pau-de-chuva, já em pé, avança mais para frente dos outros intérpretes, em direção ao público, e faz o ruído completo da chuva 3 vezes, seguidamente, mudando bem teatralmente seus movimentos a cada vez, e se imobiliza durante uns 20 segundos na última, que finaliza a performance.

Duração geral: cerca de 20 minutos.

Texto a ser lido pelo leitor:

“Quem

Ninguém

Nada

Nunca foi MAR

Intentam soerguem proscrutam

Empulhadores sopitam anuem

ZUMMTRAZ!!!

Lavra sulca pernas braçadas

Ampulheta avessa escoas anti-horário

Oceano escarro em pedra

Os que adivinham mas não persuadem

Entropemas: saber é conhecimento cego

Mar é sentir / poder ver por dentro

Agitar! Sacudir o léxico / compendimentos

Antes da Poesia a crônica notícia

Surgidouro de sesmarias

A rosa num poço era orquídea

Como saber dentro de mim caberia

Um poço não um vaso transbordante

Fóssil projétil arta aspiraaaaaa

A pedra de toque do poeta é orifício enxames:

Tanger a boiada camônica dos mares refletir uma

Senda

Entras torrentes trópicas egomorfos

Egonáutico! Engulhando-me

Poeta é ofício caigara costeando

Arraias rebuliço corálico ocre

Comendo crases artigos prepositismos

Neutrinos, buracos, fluxoxfuscus

Oceano tão metafórico do céu semblante!
Chuva, Mar, Desejo

Chuva largando a costa
A barra derradeira
Chuva no Mar é desejo
Consentido acasulamento
Cada praia um poema arcabouço”.

Versos a serem ditos pelos músicos:

Pianista: “Mar é sentir, poder ver por dentro, agitar, sacudir o léxico”.

Violonista: Cada praia um poema arcabouço, consentido acasulamento”.

Pau-de-chuva: “Chuva no mar é desejo”.

Partitura para o violão

Chit.

Partitura para o piano

PI.

The image displays a musical score for guitar and piano. It is divided into four systems. The first system is for guitar, labeled 'Chit.' (Chitarra). The second system is for guitar, also labeled 'Chit.'. The third system is for piano, labeled 'PI.', and includes a measure number '134'. The fourth system is for piano, also labeled 'PI.', and includes a measure number '136'. The score features complex musical notation, including chords, arpeggios, and various musical symbols such as flats, sharps, and accidentals. The piano part includes a bass line with notes and rests, and a treble line with chords and arpeggios. The guitar part includes a single melodic line with various musical symbols.

Figura 14: *Escorbuto, Cantos da Costa*. Partitura para piano e violão.

CAPÍTULO 4 – ESTRATÉGIAS NOTACIONAIS PARA ASPECTOS DE TEATRALIDADE

Ouvimos ou lemos o mesmo conselho: “Interprete o que está escrito”. Mas, o que está escrito?

Peter Brook

No âmbito da música erudita ocidental, a escrita musical tem sido uma ampla fonte de debates musicológicos na atualidade, que incluem desde temas como a quebra de paradigmas notacionais estabelecidos desde o século XV (como o pentagrama, por exemplo) por meio da utilização de outras estruturas (gráficos, símbolos, etc.), até, mais recentemente, discussões ligadas à fenomenologia e a semiótica, ambas sustentadas a partir do conceito de interdisciplinaridade construída por estas ciências nas últimas décadas do século XX.

A análise do texto musical na contemporaneidade tem se dado sob diversas perspectivas, considerando aspectos como as características sociais, históricas e políticas da época, local de composição da obra em questão, aspectos relativos à vida pessoal do compositor, à receptividade da obra e de sua relação com o público e com outras obras já escritas. Para o Teatro Instrumental, essas questões se mostram importantes porém, não suficientes: lidar com o universo notacional do Teatro Instrumental é lidar com o próprio processo criativo do compositor, já que, invariavelmente, “compor a obra” em si, significa também “criar sua notação”; ou seja, em se tratando de uma linguagem cênica associada à linguagem musical, ainda não há – e talvez nem deva haver – qualquer tipo de padronização.

O processo de escrita no Teatro Instrumental pode ser considerado como um elemento *indissociável* do seu processo criativo: criar uma música e criar a maneira cênica pela qual ela deve ser executada – conforme sua própria natureza – são tarefas não distintas, mas absolutamente complementares e assim se revelam principalmente por sua notação.

Para conceber e organizar os diversos elementos cênicos, gestos, deslocamentos, ações e planos espaciais imaginados para uma obra de Teatro Instrumental, os compositores não só se apoiam em uma escrita musical estendida, relacionada à obras que exploram novas sonoridades de instrumentos e da voz, como também recorrem à notações muitas vezes elaboradas por eles mesmos para

uma obra em particular. Essas novas notações abrangem complexos gráficos, instruções em forma de organograma, textos e até mesmo poemas ou referências a outras obras; neste tipo de peça, a partitura se preenche de indicações que vão além da escrita musical; por este motivo, ela propõe ao intérprete enfrentar desafios que extrapolam o universo sonoro.

Tal circunstância traz à tona outro tema também amplamente discutido no âmbito da criação e da performance musical: o papel do intérprete na execução da obra musical. É possível acreditar que a música deva ser algum tipo de propriedade intelectual a ser entregue intacta do compositor para o ouvinte? (COOK, 2009 p. 07).

A despeito de um pensamento enraizado em um discurso “antirromântico” atribuído a Stravinsky – para quem o termo “interpretação” é incorreto, já que possibilita ao músico “alterar a intensão do compositor” (COOK, 2009 p. 5) – desde o início do século passado já se considerava que “um intérprete não é simplesmente um executante”. Do mesmo modo, uma partitura também não contém apenas um conjunto de instruções a serem seguidas durante a interpretação. A experiência musical do intérprete e a sua pesquisa dos elementos que constituem a obra são igualmente importantes para a concepção e realização de uma boa performance. Segundo José A. Bowen “a partitura representa no espaço do papel “somente alguns dos elementos desse fenômeno temporal que chamamos música” (apud SERALE, 2011 p. 08).

Recentes estudos interdisciplinares entre música e teatro⁴³, como COOK (2006) e BOWEN (1999) concordam e reafirmam esta ideia. Para Nicholas Cook, uma partitura musical pode ser considerada também como um “script” – um conjunto de instruções (não por isso menos detalhadas) que podem informar aspectos de ordem não exclusivamente acústica:

(...) [pensar a partitura] como um “*script*” é [vê-la] como uma coreografia de uma série de interações sociais em tempo real entre os instrumentistas: uma série de gestos mútuos de audição e de comunhão que encenam uma visão particular da sociedade humana, cuja comunicação à plateia é uma das características (...) Paul Valéry comparou uma peça musical a uma receita; R. G. Collingwood viu a partitura como um “esquema precário” de instruções para a performance, ao passo que Godlovitch se refere às obras grafadas como “modelos, rascunhos, esquemas ou guias que, quando

⁴³Jerzy Grotowski (1933 - 1999), importante diretor de teatro na Polônia e figura central para o teatro de vanguarda do século XX, em seu livro mais conhecido “Em busca de um teatro pobre” afirma: “Sabemos que o texto *em si* não é teatro, que só se torna teatro quando usado pelo ator, isto é, graças às inflexões, à associação de sons, à musicalidade da linguagem”. (GROTOWSKI, 1992 p. 19)

consultados dentro dos limites da aprovação convencional, dão chance à música de acontecer ou de funcionar” (COOK, 2006 p. 12).

Estas instruções no entanto, por mais específicas e detalhadas, não abarcam a totalidade de decisões a serem tomadas no momento da performance, dando ao instrumentista a importante tarefa de preencher estas lacunas. Quanto a isso, Cook comenta:

As obras subdeterminam fortemente suas performances. Há decisões de dinâmica e timbre que o *performer* precisa tomar, mas que não estão especificadas na partitura; há nuances de andamento que afetam essencialmente a interpretação e que fogem das especificações metronômicas explicitadas na partitura. Na música de conjunto, estes elementos que, apesar de sua relevância musical, não constam grafados, são negociados entre os *performers* (esta negociação corresponde a boa parte do que acontece nos ensaios). (COOK, 2006 p. 10).

Considerando que o papel da notação musical é, em última instância, o de transmitir a ideia musical do compositor para o performer/intérprete, no caso do Teatro Instrumental (em que os elementos a serem transmitidos extrapolam os parâmetros puramente sonoros, tradicionais à escrita musical), torna-se evidente a necessidade, por parte dos compositores, de elaborar esquemas satisfatórios para as demandas desta comunicação.

As múltiplas estratégias criadas para isso (conforme exemplos a seguir) propõem ao intérprete de Teatro Instrumental uma participação ainda mais significativa no que tange às decisões a serem tomadas no momento de preparação e execução da obra; isso endossa a utilização do termo *intérprete*: “A arte da performance habita a zona da livre escolha que se estabelece dentro e ao redor da obra grafada” (COOK, 2009 p. 10)

Para exemplificar as múltiplas abordagens em relação à notação gráfica utilizadas por compositores em seus trabalhos de Teatro Instrumental, a autora selecionou quatro peças: *Sur Scène* (1959-60) de Maurício Kagel, *Ópera Aberta* (1976) de Gilberto Mendes, *Sept crimes de l’amour* (1979) de George Aperghis e *Pattycake* (2002) de Sean Griffin. Em *Sur Scène*, Kagel explora a ideia de partitura como “roteiro de execução” e cria novos símbolos gráficos como ferramentas para sua escrita. Em *Ópera Aberta*, Gilberto Mendes faz uso de uma escrita em forma de “manual de instruções”. Em *Sept crimes de l’amour*, o compositor George Aperghis

se aproxima da notação musical tradicional e acrescenta a esta, elementos típicos da escrita teatral, como indicações de movimentação de palco e utilização de adereços. Na última obra, *Patty Cake*, o compositor Sean Griffin elaborou uma nova significação para estruturas já conhecidas como a pauta musical e a as figuras de colcheia⁴⁴.

4.1 *SUR SCÈNE* (MAURÍCIO KAGEL, 1959-60)

A multiplicidade de estilos que permeia a obra de Maurício Kagel se reflete nas diferentes formas de notação empregadas por ele. Seu trabalho frequentemente apresenta uma grande preocupação com o aspecto notacional; Kagel elabora maneiras para descrever na partitura os mais variados aspectos de suas composições, desde questões relativas à localização espacial de cada instrumentista no palco até “manuais de instrução” para construção de artefatos que devem ser utilizados em determinado momento da peça.

Uma de suas primeiras obras escritas dentro destes preceitos é *Sur Scène*, composta por Kagel entre 1959 e 1960. *Sur Scène* é uma obra comissionada para a Radio Bremen (Alemanha) e estreou publicamente em 06 de maio de 1962 como parte da programação da série “Pro Música Nova”.

Trata-se de uma obra de câmara⁴⁵ escrita para uma série de instrumentos de teclado e percussão, com utilização de *tape* previamente gravado (eletroacústica) e 6 intérpretes. A partitura de Kagel vem acompanhada de instruções de execução, que indicam detalhes da instrumentação, do cenário (“nenhum cenário no palco; somente algumas cortinas pretas e nada nas paredes”) e da vestimenta dos intérpretes, que são identificados conforme seus “personagens”, como a seguir:

⁴⁴ Esta obra, ao ser analisada à luz dos escritos de Kagel, possivelmente não se enquadre na “categoria” Teatro Instrumental (embora, na composição, música e cena sejam indissociáveis); no entanto, seu aspecto notacional apresenta pontos considerados pela autora como relevantes no que diz respeito à incorporação do universo cênico/extra musical na composição.

⁴⁵ Na capa da versão editada da partitura encontra-se a descrição “*Sur Scène – Chamber Music Theater Piece in one act*”. O texto que compõe a obra foi originalmente escrito em alemão e posteriormente traduzida/versionada para o inglês por Cornelius Cardew. (A versão em inglês é a que está sendo utilizada pela autora).

- Um narrador (que tem a função de um crítico musical), vestindo terno preto e usando óculos;
- Um mímico (que representa a plateia), vestindo um *colant* preto (cuja face pode ser maquiada de cinza);
- Um cantor (barítono), vestindo terno preto;
- Três instrumentistas (que interpretam a “si mesmos”), vestindo trajes de gala.

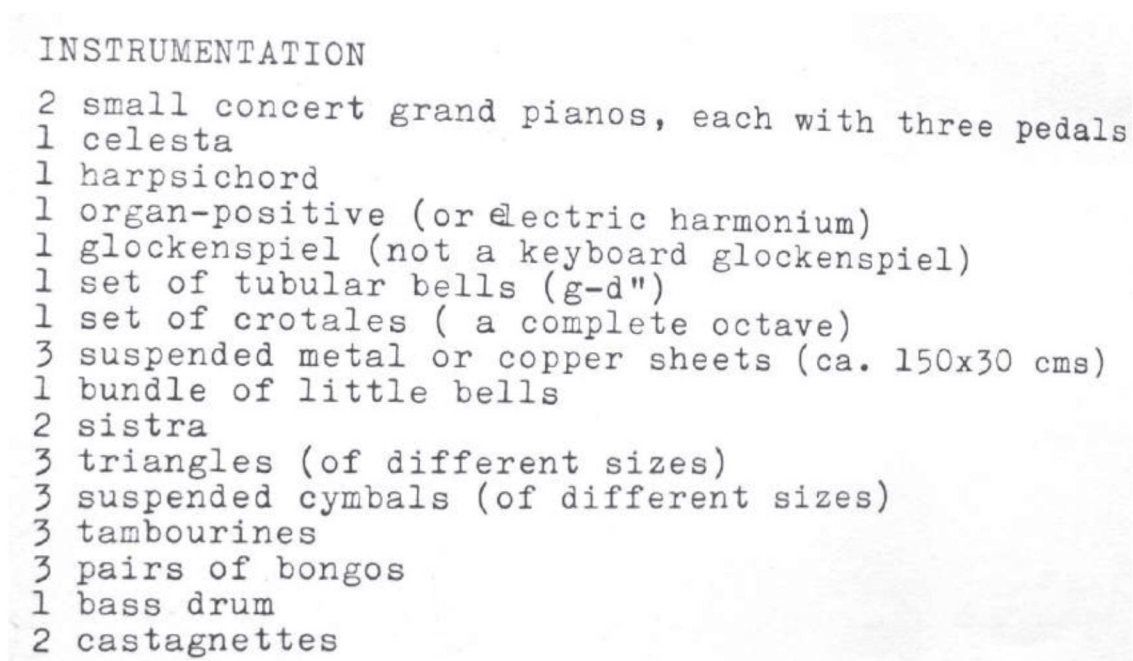


Figura 15: *Sur Scène*, de Maurício Kagel. Trecho da lista de instrumentos.

O conjunto de instruções inclui também o mapa de palco com detalhe do posicionamento dos instrumentos e dos intérpretes, conforme a seguir:

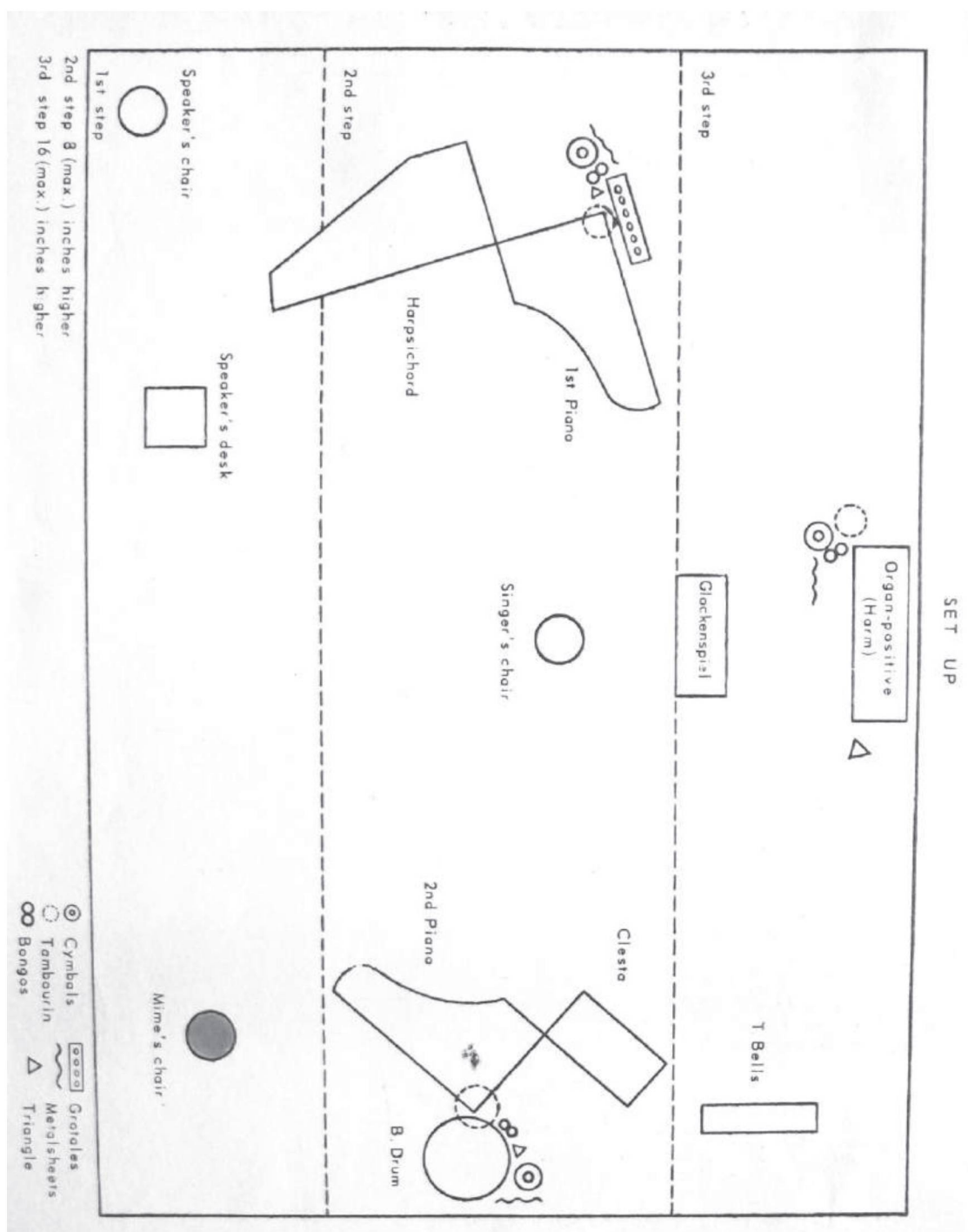


Figura 16: *Sur Scène*, de Maurício Kagel. Mapa de palco.

Sur Scène é uma obra de natureza crítica (característica bastante presente nas obras de Kagel) que satiriza a música de concerto em muitos aspectos, principalmente no que diz respeito ao *protocolo* das salas de concerto e as intelectualizadas discussões acadêmicas de sua época sobre estética musical.

A obra é estruturada de maneira muito peculiar: neste importante trabalho de Teatro Instrumental de Kagel não há utilização da escrita musical tradicional; o *texto falado* é utilizado como *texto musical*, a partir das alterações – propostas por Kagel – na entonação, velocidade, timbre e altura da voz a ser utilizada pelo intérprete nas determinadas seções. Segundo Laskewicz:

“Um palestrante (crítico musical) entra no palco e começa a ler, ostensivamente, um texto sobre a Nova Música do pós-guerra. Todas as expressões acadêmicas familiares estão muito presentes, mas estas frases servem somente como um enfeite para uma fusão de outros significados (...) O uso desta linguagem particularmente diversificada (...) ganha novas dimensões, já que o texto é musicalmente ‘decomposto’: frases são omitidas, invertidas, vogais trocadas. O crítico continua a falar ‘sem remorso’, alheio às falhas de seu *script*.” (LASKEWICZ, 2008, p.12):

Para indicar no texto quais e em que momento as mudanças na entonação de voz do ‘narrador’ deveriam acontecer, Kagel desenvolveu uma notação gráfica que se utiliza de setas distribuídas em três colunas, imediatamente ao lado do texto a ser dito. As colunas indicam “sonoridade/volume”, “alturas/afinação” e “velocidade/tempo”, que nada mais são do que os parâmetros que operam na teoria musical tradicional (em relação às dinâmicas, à altura e valor das figuras musicais no pentagrama) e que aqui, recebem novo tratamento. Destaca-se também a alteração no habitual sentido de leitura *musical* do papel: por seguir o texto corrido, as setas indicativas obedecem a lógica “de cima para baixo” ao invés da tradicional leitura “esquerda para direita”.

Com esta escrita, Kagel “envia” ao intérprete duas informações simultâneas: a ação musical (o que deve ser dito, cantado, tocado) e a ação cênica (a maneira de executar). Porém, ao invés de organizar as duas informações utilizando a lógica de um pentagrama duplo (como a escrita para piano, por exemplo, em que duas informações chegam ao leitor ao mesmo tempo), Kagel organizou sua partitura

utilizando “frente” e “verso” da folha de papel em que está impressa. Deste modo, a partitura é ao mesmo tempo, *texto* e *bula*. Observe o exemplo a seguir:

Loudness	Pitch	Tempo	Speaker
<p>[normal]</p> <p>loud</p> <p>soft</p> <p>loud</p> <p>normal</p>	<p>(normal)</p> <p>very high</p> <p>low</p> <p>high</p>	<p>(normal)</p> <p>slow</p> <p>normal</p> <p>slow</p>	<p>Quite evidently we must-- and such a thing is possible only in those periods which are essentially creative and are thus able above all to direct their vision towards that which at all times is the essential thing, neither distracted by, nor lost in, mere specifics, such a thing, therefore, as is not yet possible (to take an example) in our time -- quite evidently, therefore, we must once again take up a quantity of particulars, gathering them up into larger conceptual structures, (while speaking gradually look to the left towards Mime) tending to fall into place at certain articulated stages which in turn forming a</p> <p>→ true and final system (pronounce "ssisistem") of musical propositions.</p> <p>(Watch Mime dispassionately. Very long pause. Continue to look at Mime as you start to speak again).</p> <p>→ The crisis which today has befallen the musical situation must be viewed, for the time being, as an ultimate consequence of alienation and selfhood, (to the audience) in which musicians, (short pause) after all we cannot, with this never-ending talk about a crisis, lay bare all the problematic constituents of its problematic essence and simply bypass them, and yet we cannot get around the fact, to employ a consideration, again we take cognizance of the fact that this obscurity, impenetrability, this absence of resonance in extreme situations is something which--under these circumstances we cannot but reach a conclusion which sound common sense had indicated from the beginning:</p> <p>→ our perception at the end of the sound spectrum is by nature dim (long pause)</p> <p>→ I am sitting in the smallest room in my home ← the diversity of paths opened up</p> <p>→ just a few more examples in order to characterize ← the by modern thought.</p> <p>Naturally one could mention considerably more. But then it is not our present purpose to give an exhaustive account of this period which in its scientific-intellectual aspect is more busy than productive.</p>

Figura 17: *Sur Scène*, de Maurício Kagel. Segunda página da partitura, frente.

INSTRUMENTALISTS

(stupefying ↔) Pause
 (→ Naturally) Look to and
 fro from Mime to audience.

(→ Performers) Look searchingly at the ceiling. Distinct movements of the head.
 (→ Effects) III enters from left 1) leaning slightly forward, arms hanging down, walking with short, quick steps. (Under his right arm he is carrying a piano score by a nineteenth century composer - the name should be easily legible from a distance; the score of "Sur Scène" is concealed inside this other score. He seats himself at the 1st Pno, stands up, greets the audience with two low bows, sits down again and nervously turns over the pages of his score (noise of page-turning). Suddenly he looks at II, and greets him by striking a low C-sharp; laissez vibrer. II stands up striking a high C (Cel), bows to III and sits down again. II + III stand up (avoid making any noise with piano stools) and exchange greetings by nodding to one another and striking two notes simultaneously. Both sit down again. II stands up and plays a low chord on the piano, staccato; meanwhile he bows twice to the audience (remains standing). III stands up and plays a low chord on the harpsichord, staccato; meanwhile he bows once

MIME

(→ Recently) Turn the body gradually to the left (towards the audience); face, arms and hands remain turned towards Speaker. Later, face and hands are allowed to follow the body. Stand up and steal away. Stop. Listen. Give ear to Speaker. Sit down on the seat. At some point, lay the programme on the floor.
 (→ Yet) Raise the right hand to right ear, and use forefinger, middle finger and little finger in turn for blocking the ear.

Gradually form a revolver with the right hand; keep it at the ear.

Smile

Turn eyes to the right hand

Figura 18: *Sur Scène*, de Maurício Kagel. Segunda página da partitura, verso.

Cada ação cênica é descrita, não apenas com indicações sobre sua localização em cena, entradas e saídas de palco, mas também com indicações de expressividade e gestualidade. De acordo com Serale:

Agradecimentos, comentários ao programa, afinação de instrumentos, vocalizações, aquecimento de mãos, etc. Todas essas situações, que superpõem e combinam o visual e o sonoro, estão aqui prefixadas e compostas conscientemente. (SERALE, 2011, p. 19)

Já nas primeiras instruções cênicas aos intérpretes, lê-se “enquanto o público está tomando assento, os instrumentistas adentram ao palco pelo lado esquerdo”. Ao mímico, a instrução diz “entra ao palco pelo lado esquerdo. Interessado, percebe um instrumentista, observa os elementos no palco; finalmente, descobre seu assento e senta-se de costas para a plateia”.

Nesta obra, Kagel escreve sua música como um roteiro de cinema; todas as informações para a execução da peça são transmitidas via texto, tornando a partitura semelhante a um *script*; para isso, Kagel possivelmente faz uso de suas próprias experiências como cineasta.

4.2 ÓPERA ABERTA (GILBERTO MENDES, 1976)

Composta pelo brasileiro Gilberto Mendes (1922) no ano de 1976 e dedicada a Anna Maria Kieffer e a Oscar de Souza⁴⁶, a obra *Ópera Aberta* situa-se dentro da fase de experimentalismo da carreira de Mendes (entre 1960 e 1982, segundo COSTA, 2013)⁴⁷, em que o compositor se dedicou a diversas obras de caráter cênico como *Sont et Lumière*, *Motet em Ré menor (Beba Coca Cola)*, *Santos Football Music*, *Asthmatour*, entre outras.

A obra é descrita pelo próprio compositor como uma “curtição de voz e músculos, em contraponto a 2 partes, para uma cantora e um halterofilista”; sua partitura consiste em um texto com uma série de indicações de ações cênicas a serem realizadas por uma cantora, um halterofilista e um grupo de pelo menos cinco pessoas que representam uma plateia. Esta estrutura vai ao encontro da proposição de Kagel de que se pode “compor situações sem que uma representação musical seja previamente fixada” (KAGEL, 1983 p. 125).

As ações são narradas na partitura sob o ponto de vista do compositor e a execução da peça depende em grande parte das decisões dos intérpretes, já que muitas ações são apenas sugeridas e envolvem sons musicais não diretamente compostos pelo autor da obra, como por exemplo, a própria ação de cantar, descrita no início da partitura: “Uma cantora entra em cena, vestida a caráter, e começa a cantar e a representar trechos variados de óperas, misturados com trechos de exercícios vocais”.

⁴⁶ A dedicatória desta obra à Anna Maria Kieffer (cantora lírica e musicóloga) e a Oscar de Souza reafirma uma prática (já citada nesta pesquisa) do compositor de Teatro Instrumental: muitas vezes, o compositor compõe para intérpretes específicos a partir de suas potencialidades técnicas e possibilidades expressivas. Certamente este procedimento não é uma novidade no que tange à composição musical; entretanto, em relação ao Teatro Instrumental, estas habilidades consideradas pelo compositor vão além daquelas referentes a uma execução musical de qualidade – estas habilidades podem estar ligadas a aspectos cênicos (expressividade, linguagem corporal), habilidades para determinados movimentos (dança, artes circenses, movimentos corporais complexos, etc.) ou até mesmo características físicas (como no caso desta obra, que requer um intérprete halterofilista).

⁴⁷ **Música e Linguagem** - Revista do Curso de Música da Universidade Federal do Espírito Santo v. 1, n. 2 (2013) Gilberto Mendes em busca do Não-Objeto: possíveis diálogos entre mundos. P. 42.

Mendes utiliza como estratégia notacional para sua obra o que se pode chamar de “texto-bula”, em que as indicações de ação são acompanhadas do argumento que as justifica, dando ao intérprete ferramentas para que este construa suas intenções. *Ópera Aberta* é uma peça de característica bem humorada e irônica – algo típico na obra de Mendes.

Abaixo, segue a partitura da peça na íntegra, conforme editada e publicada no livro autobiográfico de Gilberto Mendes *Viver sua Música* (2008).

Ópera Aberta

Dedicada a Anna Maria Kieffer e Oscar de Souza – Julho de 1976.

Curtição de voz e músculos, em contraponto a 2 partes, para uma cantora e um halterofilista

“Uma cantora entra em cena, vestida a caráter, e começa a cantar e a representar trechos variados de óperas, misturados com trechos de exercícios vocais. O desempenho teatral destacará seu encantamento, seu enlevo com a própria voz, que ela, com as mãos, deverá acariciar, embalar e moldar, como se a visse materializada à sua frente. Porque a cantora de ópera é, antes de tudo, uma enamorada da própria voz. Pouco tempo depois entra em cena um halterofilista, só de calção, pulando corda. Começa a fazer exercícios com e sem os halteres, entremeados de exhibições de sua musculatura braçal, peitoral e dorsal. Porque o halterofilista é, antes de tudo, um enamorado do próprio corpo.

No canto esquerdo da cena, um grupo formado de pelo menos cinco pessoas, sentadas de perfil para a plateia, em quatro ou cinco momentos aplaude freneticamente, gritando bravo!

A atuação da cantora e do halterofilista é independente. Um ignora o outro, até certo momento em que a cantora toma conhecimento da presença do halterofilista, olha-o de alto a baixo, entre surpresa e indignada, com as mãos na cintura, e diz o nome dele (que deverá ser o nome de alguma personagem de ópera) em tom repreensivo, sem conseguir, no entanto, perturbá-lo. E volta a cantar, como se não tivesse

acontecido nada. Finalmente o halterofilista toma conhecimento da cantora, ao perceber que ela não consegue atingir as notas cada vez mais agudas que tenta dar. E com a intensão de ajuda-la, anda em sua direção e a levanta, colocando-a sobre seu ombro. Dá uma volta no palco, com a cantora esperneando, apavorada, mas sempre cantando. E sai de cena lentamente.

Duração: o tempo exato para a cena não perder o interesse. ”

4.3 SEPT CRIMES DE L'AMOUR (GEORGES APERGHIS, 1979)

Nascido na Grécia e radicado na França desde 1963, o compositor Georges Aperghis (1945) é conhecido por sua intensa investigação entre as relações entre música, texto e cena. Após ter se dedicado à composição seguindo as técnicas do serialismo, Aperghis compõe em 1971 a obra *La tragique histoire du nécromancien Hiéronimo et de son miroir* (A trágica história do necromante Hiéronimo e de seu espelho), para duas vozes femininas – cantada e falada – alaúde e violoncelo, inaugurando sua fase de composições de música cênica ou *théâtre musical*, como ele mesmo chama⁴⁸.

Em 1976 ele funda a ATEM - *Atelier Théâtre et Musique* (Ateliê Teatro e Música) no qual trabalha até 1997. Sobre sua atuação neste período, Antoine Gindt comenta⁴⁹:

Envolvendo músicos, bem como os atores, seus espetáculos com ATEM são inspirados na vida cotidiana; os fatos sociais são transpostos para um mundo poético, muitas vezes absurdo e satírico, construído a partir da repetição. Todos os ingredientes (vocais, instrumentais, gestuais, cênicos ...) são tratados de forma igual e contribuem – para além de um texto pré-existente – à dramaturgia da obra.

Em 1979 Aperghis compõe *Sept crimes de l'amour*, para clarinete, voz e percussão. Nesta e em diversas outras obras suas, Aperghis faz uso de uma escrita que pouco se distancia da notação musical tradicional – possivelmente em

⁴⁸Informações retiradas do site do compositor: www.aperghis.com. Tradução da autora.

⁴⁹GINDT, Antoine. **Georges Aperghis**: BIOGRAPHIES. 2012. Disponível em: <http://www.aperghis.com/lire/bio.html>. Tradução da autora.

decorrência de sua grande aproximação com a linguagem serial – acrescentando a ela elementos como pequenos textos com indicações sobre a execução e ainda pequenas ilustrações sobre a posição e os movimentos dos intérpretes.

A obra é estruturada em sete seções (os “Sete crimes do amor”), organizadas cenicamente como pequenos “quadros musicais”; em cada uma delas, os músicos devem mudar de posição entre si, conforme indicações na partitura⁵⁰.

SÉQUENCE I Tous les trois comme après la fin d'un long interrogatoire, serrés côte à côte, assis face au public, le regard hagard.

Lumière violente 15 sec.

Muet - sons involontaires

Clarinette: les doigts continuent à courir sur les clés de l'instrument

Voix: ses lèvres continuent à bouger, à articuler des sons imperceptibles

Percussions: ses doigts, ses mains palpent, courent sur le zarb, mnets ou presque

Coup de fouet *ppp* *LA*

+ soufflé 6 *ppp*

il s'arrête de jouer parce que sa tête se renverse en arrière – la clarinette reste en place – et revient, comme si la tête était attachée à un balancier

douleur à la gorge *LA* douleur à la gorge – prendre sa

Figura 29 - *Sept crimes de l'amour*, de Georges Aperghis. Início de *Séquence I*.

A primeira seção (*Séquence I*) se inicia com a indicação “*Todos os três [músicos] como após o fim de um longo interrogatório, sentados bem próximos, lado a lado, de frente para o público, com olhar abatido*” (ver figura acima). Esta indicação, além de determinar o espaço cênico ocupado pelos músicos, também diz respeito à expressividade dramática intencionada pelo compositor. Detalha para a ideia de representação embutida nas frases “como após o fim de um longo interrogatório” e “com olhar abatido”; o compositor não sugere um papel específico como em uma montagem teatral, antes, sugere uma atmosfera psicológica.

É possível encontrar repetidamente ao longo da obra pequenos textos indicativos que direcionam o intérprete e revelam/justificam as escolhas musicais do compositor e suas consequências cênicas – ou vice versa – como por exemplo, no início da obra, na parte do clarinete, onde lê-se: “Ele para de tocar *porque* sua

⁵⁰A maior parte das obras de Georges Aperghis está disponível para download gratuito em seu site www.aperghis.com, incluindo a partitura de *Sept crimes de l'amour*. Todas as traduções utilizadas para análise (títulos, textos, legendas) foram realizadas pela autora.

cabeça se inclina para trás. O clarinete permanece no lugar, e a cabeça retorna, *como se estivesse ligada a um pêndulo*” [grifos da autora].

A obra é estruturada a partir da notação musical tradicional. Entretanto, apenas no início da peça, as ações cênicas e sonoras são indicadas e mensuradas em segundos (“15 sec.”). Após esta indicação a obra passa a ser mensurada em compassos.

Aspectos referentes à configuração espacial também foram previstos pelo compositor, como por exemplo, a expressão *Lumière violente* (algo como “luz abrupta”) que indica que o palco deve ser iluminado quase que de repente.

SÉQUENCE II

La chanteuse à genoux tient au-dessus de sa tête le zarb. Le clarinetiste joue dans le zarb, debout à droite de la chanteuse.
Le percussionniste écoute, l'oreille contre le zarb et parle dans un tube de clarinette, sur l'oreille de la chanteuse.

♩=60

Cl. *ppp*

Voix

Perc.

Ordres
Voix dans la clarinette
douce

ACH OCH ACH ECH


Figura 20: *Sept crimes de l'amour* de Geoges Aperghis. Início de *Séquence II*.

A segunda seção (*Séquence II*) propõe uma alteração no posicionamento cênico dos intérpretes que é indicada apenas através de um pequeno texto: “A cantora, de joelhos, mantém o zarb⁵¹ acima de sua cabeça. O clarinetista toca [com a campana do instrumento virada para] dentro do zarb, em pé, a direita da cantora. O percussionista ouve [esta ação] com a orelha [direita] encostada no zarb e fala dentro de um tubo de clarinete na orelha [esquerda] da cantora”.

Já na *Séquence III* e *Séquence IV* a movimentação cênica é indicada não apenas por texto, mas também por uma pequena ilustração.

⁵¹ Instrumento de percussão de origem iraniana, feito tradicionalmente em corpo de madeira (cilíndrico e oco), coberto com pele animal.

SÉQUENCE III



♩ = 104

parlé + souffle dans l'instrument

La chanteuse est couchée sur les genoux des deux instrumentistes. Elle tient contre sa bouche un tube de clarinette vertical. Le clarinettiste applique la clarinette sur la gorge de la chanteuse. Le percussionniste joue sur la plante des pieds de la chanteuse.

pp *delicat* *pp* *dd* *tréglé* *tré doux* *intime comme que la clarinette*

Perc *Voc* *Cl* *Vant (apogée)*

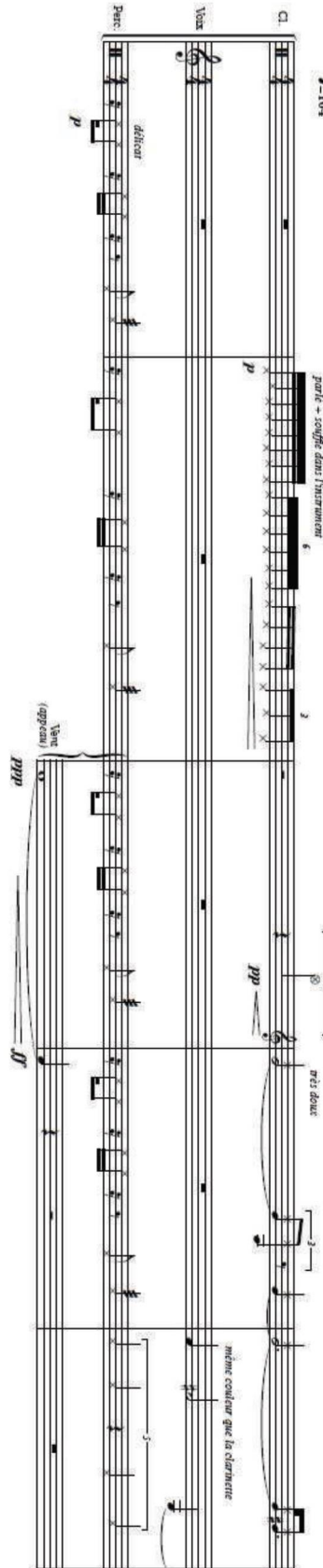


Figura 21: *Sept crimes de l'amour*, de Geoges Aperghis. Início de *Séquence III*.

No início da *Séquence III* lê-se: “a cantora se deita sobre os joelhos dos dois instrumentistas. Ela segura contra sua boca um tubo de clarinete, na vertical. O clarinetista aponta seu clarinete para a garganta da cantora. O percussionista toca nos pés da cantora”.

SÉQUENCE IV
la leçon de musique

• 80

elle croque dans la pomme

Castagnette métal

Gong

La chanteuse est assise et mange une pomme. D'une main elle tient sur ses genoux la partition du clarinetiste qui, lui, est agenouillé devant elle. Juste derrière lui, le percussionniste assis.

multibac

plaque maho

(pomme)

agressif B. E.

5 trcs knot

Figura 22: *Sept crimes de l'amour*, de Georges Aperghis. Início de *Séquence IV*

No início da *Séquence IV*, que tem como subtítulo *Aula de música*, lê-se a instrução: “A cantora está sentada e come uma maçã. Com uma das mãos ela segura sobre os joelhos a partitura do clarinetista que deverá estar ajoelhado na frente dela. Atrás dele, o percussionista está sentado”.

Neste trecho, a partir do terceiro compasso da parte do percussionista, o compositor insere um símbolo que se assemelha a uma seta em espiral, acima das colcheias e semínimas:



Figura 23: *Sept crimes de l'amour*, de Georges Aperghis. Início de *Séquence IV*, clarinete.

Já na primeira vez em que o símbolo aparece, há uma legenda explicativa: “movimento circular da castanholha sobre o gongo”. Nota-se aqui que o compositor previu a utilização de diversos instrumentos de percussão, no entanto, não há nenhuma lista indicando a instrumentação utilizada pelo compositor (o músico descobre quais os instrumentos que deverá providenciar a medida que lê a obra).

No início da *Séquence V*, Aperghis se refere aos intérpretes como atores: “Os três *atores* trabalham sua parte (seu som) como se tivessem sido fixados naquele lugar. Eles não se veem. Cada um se concentra em seu trabalho”. Há uma ilustração indicando o posicionamento cênico dos intérpretes, que neste caso, se relaciona com uma proposta de espacialidade sonora, já que os três *atores* devem estar sentados de costas um para o outro, em direções diferentes.

SÉQUENCE V

I les trois acteurs « travaillent » leurs sons comme des artistes qui auraient planté leurs établis là.
 Ils ne se voient pas.
 Chacun est concentré sur son travail.

$\text{♩} = 40$

Clavier
sons vif
multiphonique
multiphonique
vibrato exagéré
trébucher
chanter en même temps
vibrato exagéré
chanter → *crier*

Vox
voix + souffle
effort
bouche fermée
(agressif)
voix rauque
é
moquer
velo silenc
é
souffle + moquer
é

Perc.
(chanter dans le corb)
ppp
voix + souffle
N
bouche fermée
N
B.F. B.O. B.F. B.O.
N
carrez la bouche
énergiquement
inter-lu
clairement

Figura 24: *Sept crimes de l'amour*, de Geoges Aperghis. Início de *Séquence V*.

Na *Séquence VI*, o percussionista permanece sentado. A descrição da cena é a seguinte: “O percussionista senta. Em frente dele, e em pé, o clarinetista e a cantora seguram seus clarinetes um em cada lado no pescoço [do percussionista] e desenham um movimento de vai e vem”. O momento musical em que este movimento deve ocorrer é notado na partitura como duas linhas paralelas a pauta (uma para o clarinetista e outra para a cantora) que sublinham os compassos correspondentes.

SÉQUENCE VI

Le percussionniste assis, face à lui et debout, le clarinetiste et la chanteuse portant leurs clarinettes de part et d'autre de son cou, et dessinant un mouvement de va-et-vient (à reb.).

Figura 25: *Sept crimes de l'amour*, de Georges Aperghis. Início de *Séquence VI*.

No final da *Séquence VII*, há uma espécie de retorno à cena inicial que, desta vez, não é notada com duração em segundos e sim com uma fermata.

Figura 26: *Sept crimes de l'amour*, de Geoges Aperghis. Final de *Séquence VII*.

Nota-se nesta obra que a escrita é sucinta e permite (tanto quanto solicita) aos intérpretes que façam escolhas decisivas para a performance; a maneira pela qual mudam de lugar e onde devem se sentar, por exemplo, são elementos que podem influenciar sobremaneira a execução da obra e que, no entanto, não estão explicitamente descritos pelo compositor. A ausência de uma lista detalhada da instrumentação necessária bem como dos elementos cenográficos previstos pelo compositor (cadeiras, maçã, etc.) sugere um forte aspecto de coletividade no trabalho de leitura da peça; os intérpretes podem “descobrir” e “decidir” juntos os diversos aspectos que compõem a obra.

4.4 PATTYCAKE (SEAN GRIFFIN, 2002)

Composta pelo americano Sean Griffin em 2002, *Pattycake* é uma peça para dois percussionistas (embora possa ser executada por qualquer pessoa capaz de ler e interpretar a notação utilizada) que utiliza conhecidos gestos pertencentes ao universo dos jogos de mãos infantis como material composicional: a aparente simplicidade presente na ideia de se alternar e sobrepor padrões rítmicos a, no máximo, duas vozes, contrasta com a complexidade no que concerne à sua execução. Griffin transforma o corpo dos intérpretes em instrumentos e determina a execução de sua peça com a precisão de uma coreografia.

No tocante a notação gráfica da peça, Griffin realizou uma adaptação da notação musical tradicional, atribuindo novas funções à pauta musical, que em sua obra possui nove linhas e oito espaços. Cada uma das linhas e espaços representa um movimento a ser executado, segundo a bula criada por Griffin e disponível na primeira página da partitura:

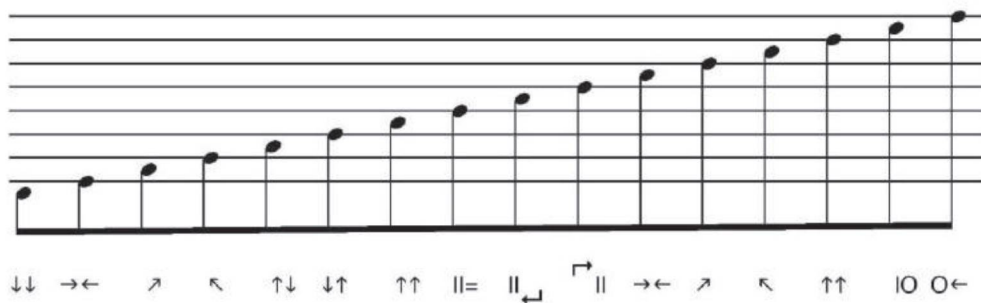


Figura 27: *Pattycake*, de Sean Griffin. Bula sobre notação utilizada.

16 Kinds of claps:

O←	While holding left hand on cheek, slap partner with right hand
I O	Place left hand on your cheek
↑↑	Clap both partner's hands straight forward, high up
↖	Clap partner's left hand, high up
↗	Clap partner's right hand, high up
→←	Clap hands together, high up
↖	Holding left hands together, clap right hands above
↖	Holding left hands together, clap right hands below
=	In closed clap position, strike partner's hand to the left
↑↑	Clap both partner's hands straight forward
↓↑	Clap partner's right hand up, left hand down
↑↓	Clap partner's left hand up, right hand down
↖	Clap partner's left hand
↗	Clap partner's right hand
→←	Clap hands together
↓↓	Hands down on lap

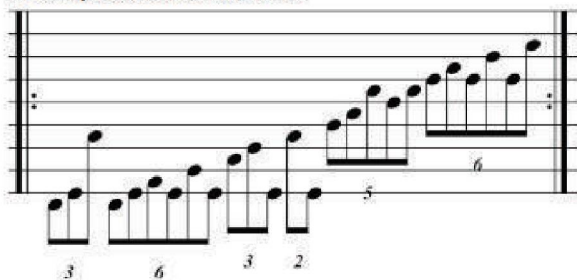
Figura 28: *Pattycake*, de Sean Griffin. Legenda com os 16 tipos de palmas utilizados.

A legenda criada por Griffin atribui a cada linha e espaço de sua pauta um movimento a ser executado pela dupla de intérpretes. Por exemplo: o primeiro espaço abaixo da pauta recebeu como símbolo duas pequenas setas apontando para baixo (ver figura 27) que segundo a legenda, significa “mãos para baixo, no colo” (ver figura 28). Já a primeira linha é indicada com duas setas na horizontal uma apontando para a outra, significando, de acordo com a legenda, “bater palmas

juntos”, e assim sucessivamente. A escrita da peça consiste então na múltipla combinação entre esses elementos.

Pattycake é dividida em quatro partes: *Bake me a cake*, *My boyfriend*, *I remember* e *What's next?*. As duas primeiras partes (que exploram a percussão corporal por meio de jogos de mãos que remetem ao universo das brincadeiras infantis) são notadas na pauta criada por Griffin, conforme citado anteriormente. A estrutura de *Bake me a cake* e *My boyfriend* segue uma lógica bastante matemática, que resulta em complexas alternâncias de padrões rítmicos: os trechos são notados em colcheias e subdivididos em “compassos” que na verdade servem para separar os agrupamentos de colcheias (três grupos de três, quatro grupos de quatro, etc.); a primeira leitura deve ser realizada desconsiderando qualquer fórmula de compasso – a colcheia é sua própria unidade de tempo. Na repetição do trecho, cada agrupamento de colcheia deve ser lido como quiáltera, considerando o agrupamento como unidade de tempo; abaixo, segue a instrução conforme a partitura:

In a repeated bar like this:



One should play straight eighths first...

and then play the groupings
as if in a 6/4 bar
(one grouping per beat)

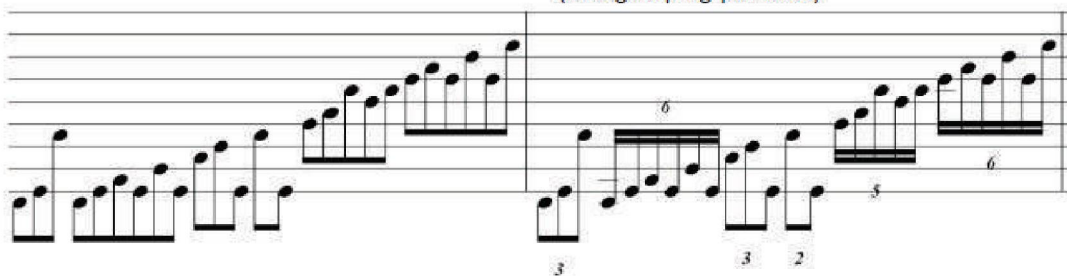


Figura 29: *Pattycake*, de Sean Griffin. Instruções para leitura da pauta.

Além da percussão corporal, *Pattycake* tem trechos falados – que também obedecem uma lógica rítmica – que são notados em uma pauta separada, logo abaixo da pauta para percussão. Abaixo segue o trecho inicial de *Bake me a cake* e *My boyfriend*:

Pattycake
Part 1: Bake Me A Cake

to be played fast and vigorously

Hands 1 & 2

Spoken

bake me a cake as fast

Figura 30: *Pattycake*, de Sean Griffin. Trecho inicial de *Bake me a cake*.

Part 2: My Boyfriend

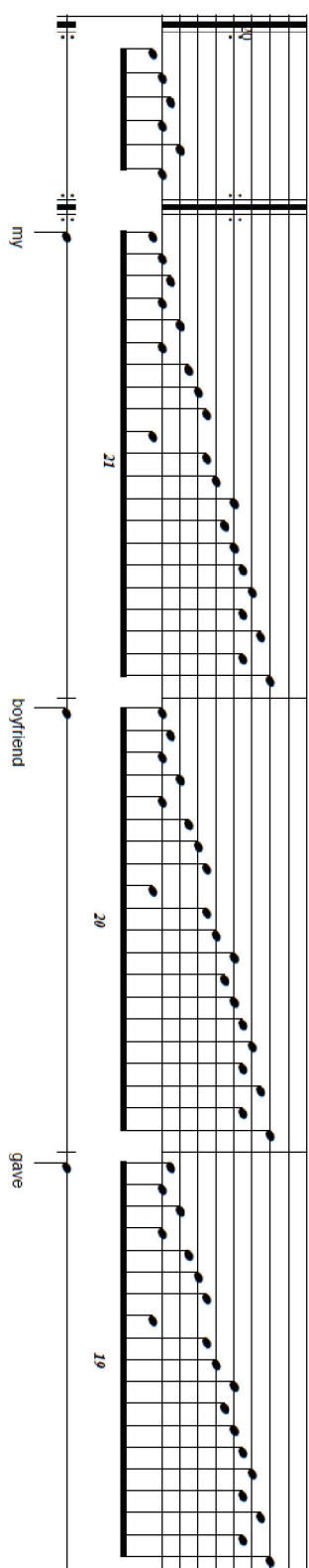


Figura 31: *Pattycake*, de Sean Griffin. Trecho inicial de *My boyfriend*.

A terceira parte de *Pattycake, I remember*, é uma “improvisação com parâmetros controlados”: na pauta, Griffin especifica quais gestos deseja, com que dinâmica e por quanto tempo:

Part 3: I Remember

very slow clapping, normal speech

ca. 3 minutes

ca. 1 minute

p

accel.

improvisation

silent

Figura 32: *Pattycake*, de Sean Griffin. *I Remember*.

O trecho *What's next?* utiliza um outro tipo de notação. Trata-se de um texto que deve ser falado pelos intérpretes. Abaixo de cada uma das frases escritas na partitura, segue um conjunto de números, que por sua vez, representam a sequência de gestos que devem ser executados, segundo a bula elaborada por Griffin:

Repetition has its benefits
<4444 7

It helps lay the groundwork
6

After a while you can start to anticipate what comes next
11

You learn that people can be trusted to do what's expected
11

Figura 33: *Pattycake*, de Sean Griffin. Trecho inicial de *What's next?*

Os números utilizados por Griffin, que vão de 1 a 11, representam sequências de gestos baseados na legenda já utilizada no início da peça:

Patty Cake Part 4: What's next?

1. →←
2. →← ↑↑
3. ↓↓ →← ↑↑
4. ↓↓ →← ↓↑ ↑↓
5. ↓↓ →← ↓↑ ↑↓ ↑↑
6. ↓↓ →← ↓↑ ↑↓ ↑↑ →←
7. ↓↓ →← || = ||[↖] || = ||_↙ || =
8. ↓↓ →← ↑↓ ↓↑ →← ↖ →← ↗
9. ↓↓ →← || = ||[↖] || = ||_↙ || = ↑↓ ↓↑
10. ↓↓ →← ↑↓ ↓↑ →← ↖ →← ↗ →← ↑↑

UP
11. ↓↓ →← ↑↓ ↓↑ →← ↖ →← ↗ →← ↑↑ O←

Figura 34: *Pattycake*, de Sean Griffin. Sequência de símbolos utilizados em *What's next?*

As instruções para a execução deste novo trecho se localizam na primeira página da seção 4. De acordo com o autor, na quarta parte de *Pattycake* o texto deve ser falado claramente. Os números posicionados abaixo das frases se referem a sequência de gestos a serem executados, conforme a tabela desenvolvida pelo

compositor (Figura 34). O posicionamento dos números também indica o momento em que a sequência gestual deve iniciar, em relação à fala do texto (com isso, Griffin atribui uma importância de natureza *temporal* à *espacialidade* da escrita no papel). Outro elemento relevante é que, em todo este trecho, as palmas devem ser “silenciosas”, colaborando com o destaque do texto e jogando com os sentidos do expectador, que *vê* um movimento e não *ouve* seu som correspondente.

Patty Cake Part 4

Text should be spoken clearly and most of all evenly.
Numbers refer to patterns on chart below.
Clapping patterns start spatially relative to the spoken text.
Never rush.

All claps should be silent!

☹ = A short pause

4444> = Repeat the pattern as many times as you like but at least 4 times

EXAMPLE

<p>This:</p> <p>7</p> <p>Equals this</p>	<p>After a while you know what's coming</p> <p>4 4 4 4 ></p> <p>After a while you know what's coming</p> <p>clap clap clap clap clap clap clap, clap clap clap II: clap :II</p>
--	---

Figura 35: *Pattycake*, de Sean Griffin. Instruções para leitura da notação utilizada.

O sistema utilizado por Griffin para a notação de *Pattycake* se mostra versátil, visto que pode ser utilizado em outros contextos, permitindo a substituição, por exemplo, do gestual proposto na legenda por outros de acordo com a criatividade do compositor.

Embora a “coreografia musical” das duas primeiras partes tenha seus parâmetros bastante determinados pelo compositor, a terceira e quarta parte da peça solicitam uma participação criativamente ativa por parte do intérprete, tanto em relação à improvisação de *I remember*, quanto na decisão sobre andamento e entonação de voz em *What’s next?*.

Em obras que possuem características cênicas como no Teatro Instrumental, fica evidente a importância da participação ativa do intérprete no processo de “materialização” da obra no palco; partituras como estas solicitam ao intérprete a resolução de problemas que estão além de questões técnicas e de aspectos musicais em um sentido “sonoro”. Exigem criatividade para lidar com elementos cênicos e torná-los tão orgânicos a ponto de não serem mais considerados “aspectos cênicos”, desconectados do aspecto musical, e sim, vistos como “a obra em si”.

Tanto quanto em uma obra musical não cênica (e possivelmente, mais do que nunca) é importante que o intérprete busque compreender a obra do ponto de vista do compositor: “A música não nasce escrita na imaginação do compositor e por isso devemos tentar refazer o caminho através da partitura, para tentar captar a mensagem musical da forma como soou na mente [dele]” (CHUEKE apud SERALE, 2011 p. 09). *Pattycake* é um exemplo de como o processo composicional de música cênica e a criação de soluções notacionais que expressem satisfatoriamente a ideia do compositor podem ser processos imbricados, praticamente interdependentes.

CAPÍTULO 5 – A MISE-EM-SCÈNE DO TEATRO INSTRUMENTAL

“La música también se percibe por los ojos”

Llorenç Baber.

Após discutir questões relativas aos processos criativos e às estratégias notacionais característicos do Teatro Instrumental, a autora propõe uma reflexão sobre um aspecto fundamental para expressões artísticas que “acontecem no tempo”, como são a música, o teatro e – por consequência – o Teatro Instrumental: a sua realização, sua execução, sua materialização frente ao público. Para tratar deste assunto, a autora optou pela utilização do termo *mise-en-scène* (que em tradução aproximada pode significar *ato de colocar em cena, encenação*), por julgar mais apropriado, dadas as características teatrais do Teatro Instrumental.

Um dos fatores mais importantes para a *mise-en-scène* do Teatro Instrumental é o *espaço*; o ambiente em que a obra é executada deixa de ser *passivo* e passa a ter importância no processo de montagem da obra, sendo muitas vezes um elemento incorporado na própria composição.

Mesmo tendo características ligadas à música *de concerto* (aqui, denomina-se concerto a forma de espetáculo que privilegia a audição em detrimento a todos os outros sentidos e alcança esta atenção de escuta principalmente mediante as qualidades acústicas dos locais em que acontece *ao vivo*), as peças de Teatro Instrumental frequentemente se apropriam de uma série de tecnologias (no que diz respeito à difusão e amplificação sonora) que permitem que tal obra transite entre os mais variados ambientes, desde galerias de arte até casas de show, passando por auditórios, concertos ao ar livre, etc.

Entretanto, esta aparente “fácil adaptação” a ambientes tão diversos entre si não diminui a importância que estes espaços têm em relação ao processo composicional da obra. Pelo contrário: os preceitos estéticos que parecem delinear a estrutura não apenas do Teatro Instrumental, mas a composição contemporânea como um todo, cada vez mais consideram o *local* em que a obra é executada como parte integrante da própria obra. Dessa maneira, as estruturas sonoras, a configuração espacial dos instrumentos, músicos, elementos de cena, as

características da iluminação e, por vezes, a própria plateia, são elementos que se influenciam mutuamente (DESI e SALZMAN, 2008, p. 323).

Considerando o local da performance como um *filtro* que pelo qual a experiência estética de um público pode ser mediada, Helena Katz comenta:

“O semiótico Thomas Sebeok (1991) salienta que o contexto onde tudo isso acontece [o concerto, por exemplo] é muito importante e que o “onde” tudo ocorre nunca é passivo. Assim, o ambiente no qual toda mensagem é emitida, transmitida e admite influências sob a sua interpretação, nunca é estático, mas uma espécie de contexto-sensitivo. Para quem estuda as manifestações contemporâneas de dança, teatro e performance como processos de comunicação, isso é facilmente reconhecível. Já há alguns anos o “onde” deixou de ser apenas o lugar em que o artista se apresenta, transformando-se em um parceiro ativo dos produtos cênicos. Ao invés de lugar, o onde tornou-se uma espécie de ambiente contextual. (KATZ, 2005 p.129).

As produções artísticas ligadas à contemporaneidade e ao pós-moderno se apropriam constantemente deste conceito de *ambiente contextual* citado por Katz (2005), dando origem a manifestações artísticas únicas, tanto nas artes plásticas como nas artes de performance. Desde os movimentos da *performance art* da década de 1960 e 1970, tem sido cada vez mais comum que apresentações musicais, teatrais e de dança (ou que sejam tudo isso ao mesmo tempo) sejam realizadas em espaços originalmente não “preparados” (ou dedicados) a estas manifestações, como seriam teatros e salas de concerto; aos poucos, o que era uma estratégia para fugir da lógica das curadorias mais conservadoras, tornou-se uma importante ferramenta para a criação⁵².

As práticas de se conceber uma obra especialmente para um espaço específico têm sido denominada *site specific art* – uma criação artística que possui relação única e indissociável com o local/circunstância em que está/acontece. Com a *site specific art*, mais do que validar a máxima defendida por Duchamp em seus *ready-made*, de “deslocar o objeto artístico para prover-lhe um novo significado”, o que se propõe ao ouvinte/espectador/público é uma percepção e fruição diferenciada justamente do espaço que esta obra ocupa.

⁵² A apropriação intencional do *espaço* e a consequente adaptação do objeto artístico a ele, iniciou-se como uma reação a uma espécie de *seletividade* e *rejeição* por parte dos “espaços sacralizados da arte” – leia-se salas de concerto, teatros, casas de ópera, galerias de arte, museus, etc. – às novas obras que surgiam ligadas às vanguardas e a seus desdobramentos deste então, principalmente pelo fato de que muitas destas não possuem as características de um produto artístico *comercializável*, que pudesse garantir o retorno financeiro necessário (lucro) à sua produção.

A *site specific art* possui como “adeptos” artistas de todas as áreas, tendo inúmeros exemplos nas artes plásticas⁵³, no teatro⁵⁴, na dança⁵⁵ e – o que é particularmente importante para esta pesquisa – na música.

No que diz respeito ao Teatro Instrumental, a autora não encontrou indicações sobre obras do gênero que tenha sido composta para performances em um ambiente previamente especificado (um teatro em específico, por exemplo), no entanto, assim como no *site specific art* as *características da localização* fazem parte da obra, o Teatro Instrumental propõe (na maioria das vezes, já na partitura) um aspecto de visualidade – que influencia a maneira pela qual o público desfrutará da obra – corroborando a ideia de que *ver* a música é tão importante quanto *ouvi-la*.

Novamente, é preciso lembrar que em se tratando de performance musical, manifestações como a ópera e suas variantes também apresentam a cena/palco/local como um elemento estruturante do ponto de vista da visualidade da música e diversos compositores também previram (e indicaram na partitura) ações cênicas para determinados trechos de suas obras. Estas ações cênicas, que existem em função da narrativa defendida pela obra em questão, tem um papel importante em relação a compreensão da obra e, por isso, o aspecto visual da performance ganha destaque, não apenas com a movimentação dos cantores/atores, mas também pela incorporação de elementos estruturantes da linguagem teatral, como figurinos e cenários e iluminação específicos. No século XIX essa importância dada ao aspecto cênico é reforçada em Wagner, que literalmente esconde a orquestra dos olhos do público, instituindo uma nova forma de espaço cênico, com a utilização do chamado “fosso” no proscênio do palco⁵⁶.

⁵³ O Brasil entrou definitivamente para a lista de locais com importantes obras de *site-specific art* no ano de 2004 com a inauguração do *Centro de Arte Contemporânea Inhotim*. Localizado na cidade de Brumadinho, em MG, *Inhotim* (como é chamado) é considerado o maior centro de arte ao ar livre da América Latina e um dos 25 “museus” mais importantes do mundo.

⁵⁴ O teatro brasileiro tem como um dos principais representantes da estética *specific art* o grupo paulista *Teatro de Vertigem*, internacionalmente conhecidos pelas locações inusitadas de suas peças como túneis, fachadas de prédios, presídios, hospitais, praças, igrejas, locais abandonados, etc. O trabalho de pesquisa do Teatro de Vertigem procura inserir na dramaturgia os elementos destas locações.

⁵⁵ Um exemplo recente de produção *site-specific* em dança trata-se do espetáculo *Estudos para claraboia* (2013), idealizado em 2010 pelas bailarinas Morena Nascimento e Andreia Yonashiro. *Estudos para claraboia* ficou em cartaz no SESC Belenzinho, SP; a coreografia foi inteiramente criada para ser apresentada no piso de vidro do 1º andar do prédio, que é ao mesmo tempo a cobertura da piscina que fica no subsolo. O público era convidado a assistir “de baixo”, de dentro da piscina.

⁵⁶ Richard Wagner, importante compositor de óperas do final do século XIX, é também conhecido por ter idealizado a construção de um teatro com características específicas para a montagem de suas obras. O *Bayreuth Festspielhaus*, localizado em Bayreuth, Alemanha, foi inaugurado em 1876 é considerado o primeiro teatro a possuir uma estrutura de palco em que o fosso onde se posiciona a

Entretanto, o Teatro Instrumental frequentemente é composto por uma proposta cênica que não tem relação com uma linearidade narrativa (poderia se dizer que há micronarrativas), o que sugere que a utilização de alguma forma de cenografia e de outros elementos que agreguem valor ao aspecto visual da obra musical tenham aqui outras funções, muito além de apenas servirem como ferramenta ilustrativa ou contextualizante.

A apropriação do espaço que é típica do Teatro Instrumental assume o papel de mais uma *camada* de informações com as quais o espectador tem que lidar. E esta apropriação se manifesta de variadas formas: posicionamento dos instrumentos e performers, utilização de instrumentos musicais como objetos de cena e vice-versa, subversão das estruturas formais do ambiente (como ocupar a plateia ou trazer o expectador ao palco), necessidade de equipamentos e aparatos cênicos para a performance, etc. Para além disso, tem-se ainda as múltiplas possibilidades de espacialização sonora devido a utilização de tecnologias como efeitos de microfonação e posicionamento das caixas amplificadoras. Em relação a isso, Rodolfo Caesar comenta:

A experiência espacial felizmente não se limita a esta dimensão [deslocamento da direita para a esquerda e vice-versa]. Por exemplo: sons reverberados não produzem a mesma sensação de intimidade que sons gravados perto do microfone, sem reverberação alguma. (...) Estas palavras lembram que, novamente em plenos domínios da 'expressão', território da 'música', diremos que X [o evento sonoro] chega perto de nós, mas que para ser 'íntimo' precisaria ter menos intensidade, ser menos eloquente, mais discreto e persuasivo. (CAESAR, 2007 p. 45)

Para Maurício Kagel, a interação da obra musical com o espaço em que ela seria realizada era parte fundamental de sua estética e essa preocupação se refletia na maneira detalhada e por vezes complexa pela qual ele exprimia suas intenções composicionais cênicas nas partituras de suas obras. Para ele, um “palco devidamente equipado refletiria a relação entre a música e o espaço” (DESI e SALZMAN, 2008, p. 235). Porém a questão da relação com o espaço de realização da obra possivelmente não seja a única relevante no que tange a montagem de suas obras (bem como de outros compositores do gênero).

orquestra é coberto, deixando-a “invisível” ao público. Segundo Wagner, o objetivo era fazer com que o público prestasse atenção na dramaturgia da obra e não se distraísse com o movimento dos músicos e do maestro.

Em uma obra cênico-musical que apresenta instruções complexas, lida com múltiplas camadas de informações, detalhes de execução e que utiliza equipamentos que muitas vezes precisam ser construídos para a obra, as dificuldades do processo de montagem parecem latentes. Para discorrer sobre esse tema, a autora traz como exemplo a obra *Pas de Cinq*, de Maurício Kagel. A autora também traz um breve relato sobre uma montagem desta obra, realizada pelo grupo francês *Musique dans la ville*. O relato de experiência foi publicado no periódico *Musique em Jeu* edição n. 27, no ano de 1977, por Olivier Bernager, integrante do grupo que participou da montagem⁵⁷.

5.1 PAS DE CINQ (1965, MAURICIO KAGEL)

A obra *Pas de Cinq*, composta em 1965 por Maurício Kagel é provavelmente uma de suas obras mais conhecidas. É destinada a cinco percussionistas (segundo prefácio da partitura) embora possa ser montada por outros tipos de instrumentistas e até mesmo bailarinos ou atores, desde que estes possuam suficiente aptidão para a leitura musical e execução rítmica.

A obra pode ser considerada (conforme citações do próprio Kagel) um *ballet de caminantes*. *Pas de Cinq* é uma música de câmara em que cinco pessoas, com bengalas na mão, andam por sobre um tablado especificamente preparado, que se torna uma grande caixa de ressonância, e o golpeiam com a bengala, de acordo com os ritmos propostos na partitura. Esta é, no entanto, uma descrição bastante simplificada da obra. Segundo Bernager,

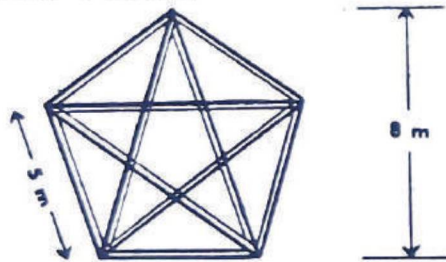
No caso de *Pas de cinq*, parece simples: é necessário bater no chão com uma bengala e andar em cena. Para falar da sofisticação instrumental de quase totalidade das obras de hoje, nenhum meio sonoro se parece mais apropriado nem mais relacionado a uma prática original do fazer musical: golpear o chão. Simples mas formidável; os ritmos propostos por Kagel vão do simples compasso 2/4 ao 3/2 dessincronizado entre golpes de bengala e passos, passando por quiáteras diversas, distribuídas entre mãos (bengala) e pés (passos). (BERNAGER, p. 16 1977)

⁵⁷ Notes sur une pratique du Théâtre musical à partir de Repertoire et de Pas de Cinq de Maurício Kagel. *Musique en Jeu*, n. 27, 1977. Tradução da autora

A partitura, editada em três idiomas (alemão, inglês e francês) inicia com uma lista de instruções:

1. Descrições a respeito das características do tablado que deve ser preparado para a realização da performance. Os sons da obra se originam justamente do ato de caminhar sobre superfícies diferentes: areia, pedra, madeira, folhas de árvore, placas de metal, etc. e estes materiais devem ser organizados de maneira a formar um pentágono regular, com linhas internas que formam uma estrela – como em um pentagrama.

- 2 The performers walk along lanes constructed to form a regular pentagon; the angles of the pentagon are also connected by lanes. The minimum length of an outer lane should be about 5 metres; the maximum breadth of any lane should be about 1 metre.




- 2.1 The pentagon may be turned towards the auditorium in any way desired (thus  also).
- 2.2 The lanes are built up in as varied a manner as possible, using scaffolding, small platforms and slopes or ramps of differing angles of inclination. (This construction should produce no extra noises when the performers are walking on it.)
- 2.3 The lanes are to be covered with the most varied kinds of materials, for example sheets of metal, plastic and wood, and runners of jute, cloth and linoleum. A regular pattern or distribution of floor coverings should be avoided.
Example (for one lane):

Figura 36: *Pas de Cinq*, de Maurício Kagel. Instruções para execução da obra.

Materialien
Holzplatten,
regelmäßi-
gen.

2.3 The lanes are to be covered with the most varied kinds of materials, for example sheets of metal, plastic and wood, and runners of jute, cloth and linoleum. A regular pattern or distribution of floor coverings should be avoided.
Example (for one lane):

2.3 Les vi
divers
plancl
linolé
garnit
Exemp

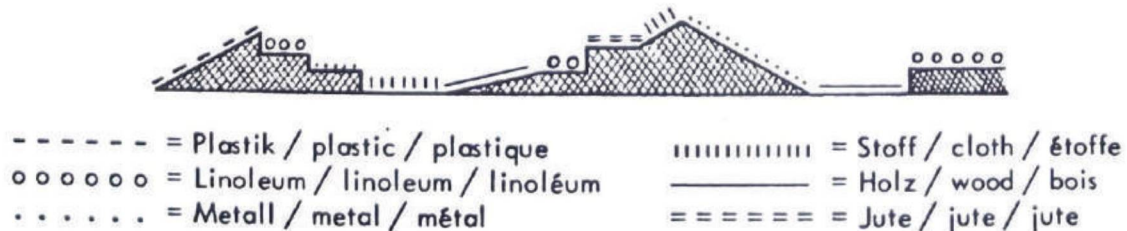


Figura 37: *Pas de Cinq*, de Maurício Kagel. Instruções para preparação do palco.

2. Indicações a respeito da interpretação da obra, principalmente em relação à velocidade empregada e às possíveis adaptações de andamento em função das dimensões do palco. Kagel também sugere a inserção de elemento nas mãos do intérprete como copos, bengalas, etc. que poderiam atribuir novidade à cena e permitir com mais de uma “versão” da obra seja executada no mesmo programa.

1 The performers walk at a set tempo, following the rhythmic patterns prescribed for the footsteps and the taps of the walking stick. Due to the irregular nature of the covering and the ascent and descent of the lanes, the rhythms are dynamically modulated and their execution becomes inaccurate. Since the length of the steps is not prescribed, it can happen that two performers will walk unequal distances at an equal tempo.

1 The tempo of the footsteps has not been fixed metronomically in the score. The various walking speeds should be determined only after the length of the lanes has been set and their definitive profile has been constructed.

The following metronome values may correspond approximately to the tempos: Grave (unit) = MM 36; Molto lento = MM 42; Lento = MM 50; Andante = MM 60; Moderato = MM 72; Allegro = MM 84; Vivo = MM 104; Presto = MM 120; Prestissimo = MM 144.

If the dimensions of the stage or the various levels of the scaffolding make a certain height and topology of the pentagon necessary, alterations in the "choreography" may be required in some instances (for example, walking outside the lanes, walking in place, walking backwards). Even if such adaptations must be made, however, the rhythmic patterns remain obligatory.

Footsteps and taps of the walking sticks are the only audible occurrences; the actors play mute. The dynamic level of the walking-stick taps is seldom fixed. It would be possible to place microphones or contact microphones on or under the scaffolding of the pentagon to reproduce the sounds additionally through loudspeakers. Wireless microphones may also be worn by the performers (for example on the chest, throat, wrist), to amplify all the extraneous sounds. The loudspeakers should not be visible to the audience.

1 A purely instrumental version for five percussionists (without actors) may be made using the rhythmic patterns. The instruments - number and type ad lib. - should be placed so that the players must walk about the stage. Melodic percussion instruments (for example Marimbaphone, Xylophone, etc.) are not to be used.

The lighting - monochromatic, harsh light - is to be concentrated on the lanes. Do not include movable spotlights. Lighting changes are only permissible if carried out slowly and virtually imperceptibly.

Before the piece begins, the curtain is closed and the actors stand in the dark. When the curtain is opened, the full lighting is turned on at once, and does not come up gradually. The performance is brought to an end after the rest in bar 24 by a sudden cut-off (the light does not dim gradually). The curtain remains open.


Various versions of the piece may be played on the same evening - but not one directly after the other.

Figura 38: *Pas de Cinq*, de Maurício Kagel. Instruções para execução da obra.

3. Uma lista com legendas explicativas sobre os símbolos utilizados na escrita, como por exemplo as setas (que indicam a direção da caminhada), as letras R e L (que significam “direta” e “esquerda”) o símbolo > (que indica um passo acentuado) e assim por diante:


7 The audience may be seated at any place desired, either outside or within the playing area, for example in rising rows of seats "in the round", in a half-circle, on the stage as well as in the auditorium, or - perhaps in swivel-chairs - between the lanes.

8 Explanation of signs

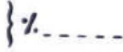
 bar, duration determined by length of steps and length of the segment of the lane

 the arrow points to the goal to be reached

 beginning of the bar

 } begin simultaneously

 repetition of the rhythmic pattern

 continued repetition of the rhythmic pattern until the goal is reached

 reach the goal by the beginning of the next bar

 after reaching the goal, wait motionless

R right foot

L left foot

 heavy step (otherwise walk as lightly as possible)

(R.H.) right hand

(L.H.) left hand


 after tapping the walking stick, let it drag along the floor (legato slur) and go on walking
Stock (R.H.)
R L R L walking

Figura 39: *Pas de Cinq*, de Maurício Kagel. Legenda de símbolos utilizados.

4. A partitura musical, propriamente dita. Esta é organizada de maneira que a leitura rítmica se dá da esquerda para a direita (como em uma escrita tradicional), com cada performer sendo representado pelas letras A, B, C, D e E. No topo da página há figuras com flechas que indicam a direção e sentido do deslocamento de cada performer sobre o tablado em formato de pentagrama.

The image shows the first page of the musical score for "Pas de cinq" by Mauricio Kagel. The score is written for five performers (A, B, C, D, E) on a single staff. The notation is complex, featuring various rhythmic values, dynamic markings, and performance instructions. At the top, three diagrams illustrate the movement of the performers on a pentagram-shaped table. The score is divided into sections: "Molto lento", "Presto", "Allegro", "Moderato", and "Vivo". The title "mauricio kagel pas de cinq 1965" is printed at the bottom right.

mauricio kagel
pas de cinq
1965

Copyright 1967 by universal edition a.g., (london) Ltd., london

universal edition nr 14586 tw

Figura 40: *Pas de Cinq*, de Maurício Kagel. Primeira página da partitura.

Bernager relata que em *Pas de Cinq*, existem gestos a serem realizados pelos executantes, tanto para produzir o som musical quanto para comunicar para os outros músicos-atores – de maneira invisível para o espectador – informações referentes a aspectos mecânicos da obra, de maneira a organizar ritmicamente a execução. É importante conseguir, não importa de que posição do tablado, escutar o som específico da bengala que marca a transição entre as partes da obra, bem como se habituar a não ser ritmicamente influenciado pelo outro músico-ator, mesmo quando cinco ritmos diferentes estão sendo executados ao mesmo tempo. Além de tudo é fundamental aprender a recuperar a peça caso haja alguma falha durante a execução (BERNAGER, 1977, p. 16).

Bernager comenta sobre como o grupo *Musique dans le ville* não tinha ideia das dificuldades em se montar uma obra do repertório de Teatro Instrumental quando assim decidiram:

Nós não sabíamos que nosso trabalho seria muito mais sobre “encontrar uma maneira de fazer teatro instrumental” do que realiza-lo legitimamente (...) Olhando para trás vimos que, se compararmos as horas investidas em discussão entre os participantes e as horas de trabalho concreto, o tempo do debate, as vezes extremamente violento, foi ao menos igual àquele da realização prática do espetáculo (BERNAGER, 1977 p. 13).

Tal comentário, embora reflita uma realidade de mais de 30 anos atrás, permanece atual, a julgar pela complexidade dos elementos envolvidos na montagem de uma peça como essa. Há demandas de ordem técnica e estrutural:

Há tantos elementos que se faz necessária a estrutura de uma administração de teatro: é necessário um lugar fixo de ensaios, um local para armazenar os instrumentos e objetos utilizados nas obras, um atelier para construção e reparos destes, um palco do tamanho daquele que será necessário para a apresentação. Kagel [podia] se dar a esse “luxo”, já que [era] apoiado e financiado pelo Conservatório de Colônia. (...) Um grupo como o nosso [*Musique dans la ville*] depende de convencer algum mecenas sobre as necessidades e condições do trabalho (BERNAGER, 1977 p. 14).

E há demandas ligadas à performance e direção dos instrumentistas:

[No caso de *Pas de Cinq*] cada figura rítmica é marcada por um trajeto que deve ser seguido por cada um dos músicos-atores. A forma alterna

momentos de muito movimento e momentos de parada. Esta é uma ginástica para qual nem o Conservatório da rua Madri (música)⁵⁸ nem aquele da Rua do Conservatório (Artes Dramáticas)⁵⁹ podem preparar seus músicos e atores. Mas não nos enganemos: para trabalhar essas obras não basta o auxílio de um professor de interpretação, nem de um profissional do método Orff, por exemplo. É preciso treinar os mesmos ritmos durante quase três meses, da mesma maneira como se trabalha uma obra de Beethoven. (BERNAGER, 1977 p. 14)

De um ponto de vista prático, montagens de obras de Teatro Instrumental, segundo Bernager, devem ter seu processo encarado como um “evento teatral”; deve haver rodas de leitura, improvisação, trabalho de gesto, construção de acessórios e muitos ensaios. Trata-se de um trabalho bastante diferente daquele habitualmente empregado para a montagem de uma peça musical tradicional, em que o músico pode estudar sua parte isoladamente e depois, unir-se aos outros intérpretes e concluir o ensaio em poucas horas.

Há também a diferença no que diz respeito a interpretação, que como já ressaltado anteriormente, é permeada por ações cênicas que muitas vezes só podem se concretizar na coletividade (movimentos de interação entre os músicos) ou em uma circunstância específica (em um palco preparado, com objetos ou equipamentos específicos). Além disso, há uma peculiaridade que não pode ser esquecida: quase sem exceção, as peças de Teatro Instrumental exigem que seu intérprete decore sua parte, pois devido as movimentações, a preparação de palco e principalmente ao caráter teatral desta estética, não é possível que o músico leia sua parte em uma estante.

A *mise-en-scène* de uma obra de Teatro Instrumental propõe aos músicos problemas cuja solução não se baseia unicamente em seu treinamento musical, na habilidade de um maestro ou na criatividade de um encenador. Exige dos intérpretes uma adaptação natural de sua execução, que não é baseada na voz, nem na aparência física (como para um cantor de ópera, por exemplo), mas sim em uma perfeita comunhão entre gesto e movimento (KAGEL, 1983, p. 105), e sugere um trabalho, na maioria das vezes, de alto grau de coletividade.

Bernager afirma que escolher obras de Kagel para montar sem estudá-las e discuti-las é reunir contra si todos os riscos do amadorismo, principalmente falta de

⁵⁸ *Consevoir de Paris*, localizado em Paris, na rua Madrid, n. 14.

⁵⁹ *Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique*, localizado na em Paris, na *Rue du Conservatoire*.

conhecimento do contexto crítico no qual o autor se expressou, o que geraria uma realização confusa de suas ideias. Ele também afirma, que, para uma execução de qualidade, não é suficiente ser apenas um bom músico: “para algumas obras, é até preferível ser instrumentista (já que algumas passagens exigem a habilidade de um músico) mas antes de tudo há um rigor de gestos e de atitude corporal que não pertencem ao repertório tradicional de um músico, e sim, de um ator (BERNAGER, 1977, p. 14)”.

Posto todos os fatores envolvidos na criação, estudo e montagem de uma obra de Teatro Instrumental, pode surgir um questionamento: por que exigir de um músico o desenvolvimento de habilidades ligadas ao movimento e à atuação se estas tarefas podem ser bem melhores executadas por um bailarino ou ator? Em outras palavras, por que transformar um “bom músico” e um “mal ator”? Segundo Kagel (1983, p. 106) esta pergunta não tem uma resposta satisfatória se formulada com argumentos de natureza puramente lógica. A resposta para este questionamento está diretamente ligada a um fator mais estéticos do que prático – esta é a natureza do Teatro Instrumental.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente dissertação tratou sobre aspectos de teatralidade presentes em composições de música cênica – aqui tratadas, segundo os preceitos teóricos de Mauricio Kagel, como Teatro Instrumental. A partir de levantamento bibliográfico, a autora traçou um panorama sobre as estreitas relações existentes entre a música e as artes da cena e as circunstâncias em que o Teatro Instrumental se estabeleceu, na década de 1960 e 1970, até a atualidade (Capítulo 1 e 2).

O foco da pesquisa se deu a partir de três olhares: primeiramente, sobre o compositor e sua relação com a teatralidade em seu processo criativo (Capítulo 3). Em seguida, sobre a partitura, enquanto sistema gráfico autossuficiente para veicular tanto informações sonoras quanto cênicas (Capítulo 4). Por último, sobre a relação estabelecida entre a escritura musical, o intérprete que a “materializa” e o espaço em que isso ocorre (Capítulo 5). Para exemplificar cada tópico, a autora selecionou oito obras que foram analisadas através de suas partituras e de arquivos de vídeos com gravações de suas performances.

Mediante a investigação realizada, a autora destaca a necessidade de se compreender a diferença existente entre o Teatro Instrumental e outras formas de integração entre música e teatro; o Teatro Instrumental existe quando há uma proposta de teatralização da performance musical, de tal modo planejada que, os elementos cênicos (movimento, gesto) passam a fazer parte da composição musical.

Outro ponto relevante para reflexão é o papel do compositor e do intérprete no âmbito da criação e execução de música cênica: ambos passam a lidar com demandas que ultrapassam o limite do ensino musical tradicional que geralmente é focado na comunicação “acústica” da música. No Teatro Instrumental há a necessidade de se lidar com a performance de acordo com sua natureza cênica – evidentemente visual. Entretanto, o músico, seja ele cantor ou instrumentista, não se torna um ator, do ponto de vista teórico da criação de um personagem. Antes, necessita desenvolver a consciência de que seu corpo é o principal instrumento neste repertório.

Compreender, assumir e expressar a teatralidade da performance implica, sem dúvida, em uma experiência com as artes da cena como teatro, dança, mímica, e outras atividades que envolvem o conhecimento do movimento e de sua

intencionalidade performática; estes conhecimentos, no entanto, dificilmente fazem parte do repertório de aprendizagem, tanto para cantores quanto (e principalmente) para compositores e instrumentistas.

Isto possivelmente justifica a escassez de repertório desta natureza presente em programas de concerto na atualidade (com algumas exceções para grupos dedicados ao repertório de música moderna e contemporânea, notadamente formados por percussionistas, como o grupo *Nih Nik* em Curitiba), bem como a escassez de pesquisas voltadas ao tema, principalmente as publicadas no Brasil.

O tema possibilita ampla investigação porém, as poucas pesquisas frequentemente têm se apoiado em relatos de experiência. Para pesquisas futuras, a autora sugere como abordagem, as possíveis relações entre as obras de Teatro Instrumental e elementos visuais como iluminação cênica e cenografia. Sugere também a investigação sobre as implicações do ponto de vista prático (cênico) da utilização de sons provenientes de diferentes fontes sonoras, tanto quanto à sua distribuição espacial, quanto à sua natureza (como a integração entre sons eletrônicos e não eletrônicos). Outro ponto interessante é o estudo sobre as demandas de habilidade para compositor e intérprete de música cênica, que possam colaborar, por exemplo, com a implementação de disciplinas que abordem o trabalho cênico do performer (nos currículos de graduação em música, por exemplo) bem como com a criação de cursos de capacitação, para músicos, na área das artes cênicas.

REFERÊNCIAS

BERNAGER, Olivier. Notes sur une pratique du théâtre musical: à partir de Repertoire et de Pas de cinq de Mauricio Kagel. **Musique En Jeu**, Paris, n. 27, p.13-24, 1977.

BOWEN, José A. Finding the Music in Musicology: Performance History and Music Works. In: COOK, Nicholas; EVERIST, Mark. **Rethinking Music**. Oxford: Oxford University Press, 1999. Cap. 19. p. 424-451. Disponível em: <http://josebowen.com/wpcontent/uploads/2013/06/Bowen.FindingtheMusic1999.pdf> Acesso em: 01 dez. 2014.

CAMPOS, Maria Luiza de Almeida. O papel das definições na pesquisa em Ontologia. **Perspectivas em Ciência da Informação**, Belo Horizonte, v. 15, n. 1, p.220-238, 05 mar. 2010. Semestral. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/pci/v15n1/13.pdf>. Acesso em: 28 fev. 2014.

CAZNÓK, Yara Borges. **Entre o audível e o visível**. São Paulo: UNESP, 2004. 231p.

CERVO, Dimitri. O minimalismo e suas técnicas composicionais. **Per Musi: Revista Acadêmica de Música**, Belo Horizonte, v. 1, n. 11, p.44-59, jan-jun 2005. Semestral. Disponível em: http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/11/num11_cap_03.pdf. Acesso em: 15 out. 2014.

CHAVES, Celso Loureiro. **Crítica musical**. Jornal Correio do Povo, dia 14 de setembro de 1974.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2004.176p.

COOK, Nicholas. **Entre o processo e o produto**: música e/enquanto performance. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.14, 2006, p.05-22

COSTA, Rogério Luiz Moraes da. A ideia do corpo e a configuração do ambiente da improvisação musical. **Opus: Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música**, Goiânia, v. 14, n. 02, p.87-99, dez. 2008. Semestral. Disponível em: http://www.anppom.com.br/opus/data/issues/archive/14.2/files/OPUS_14_2_full.pdf Acesso em: 31 mar. 2014.

COSTA, Mirna Azevedo. Gilberto Mendes em busca do não objeto: possíveis diálogo entre dois mundos. **Música e Linguagem: Revista do curso de música da UFES**, Vitória, v. 1, n. 3, p.42-52, set. 2012. Semestral. Acesso em: 18 nov. 2014. Disponível em: www.periodicos.ufes.br/musicaelinguagem/article/download/4537/3543.

DOMINGUES, Diana (Org.). **Arte e vida no século XXI: tecnologia, ciência e criatividade**. São Paulo: Editora UNESP, 2003. 379 p.

ESSLIN, Martin. *Theatre of absurd*. London: Penguin Books, 1968

FERNANDES, Ciane. **Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro**: Repetição e transformação. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2007. 248 p.

FERRAZ, Silvio (Org.). *Notas. Atos. Gestos: Relatos composicionais*. Rio de Janeiro: 7letras. Fapesp, 2007

GALIZIA, Luiz Roberto. *Os processos criativos de Robert Wilson: trabalhos de arte total para o teatro americano contemporâneo*. São Paulo: Perspectiva, 2004. 207 p.

GINDT, Antoine. **Georges Aperghis**: BIOGRAPHIES. 2012. Disponível em: <http://www.aperghis.com/lire/bio.html>

GREINER, Christine; KATZ, Helena. Por uma teoria do corpomídia. In: GREINER, Christine. **O corpo**: pistas para estudos interdisciplinares. São Paulo: Annablume, 2005. p. 125-133.

GRIFFITHS, Paul. *Modern music and after: directions since 1945*. 2.ed. Londres: Oxford University Press, 1995.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992. 220 p. Trad. Aldomar Conrado.

HATTEN, Robert S. *Musical Gesture*. 2001. Disponível em: <http://projects.chass.utoronto.ca/semiotics/cyber/hatout.html>. Acesso em: 08 nov. 2014.

HERBORT, Heinz Josef. *Vivisseção do Teatro musical*. Die Zeit. Hamburgo, Alemanha. 24 jun. 1971. Tradução não informada. Artigo citado na íntegra, na nota de programa do concerto *Conjunto Coloniano para um novo Teatro Musical*, realizado em Porto Alegre, RS, em 11/09/1974.

IAZZETTA, Fernando. *Sons de Silício*: corpos e máquinas fazendo música. 1997. Tese (Doutorado) - Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC-SP, São Paulo.

KAGEL, Maurício. *Tam-tam: monologues und dialoge zur musik*. Munique: R. Piper, 1975. 194 p.

_____. *Tam-tam: monologues et dialogues sur la musique*. Paris: Christian Burgois, 1983. Trad. Lucie Touzin-Bauer e Antoine Goléa. 275p.

LASKEWICZ, Zachar Alexander. *The new Music Theater of Mauricio Kagel*. Bélgica: NightShades Press, 2008. Disponível em http://www.nachtschimmen.eu/zachar/writer/9204_KAG.html. Acesso em 16 abr. 2014.

MENDES, Gilberto. **Viver sua música:** com Stravinsky em meus ouvidos, rumo à avenida Nevskiy. Santos: Realejo, 2008. 374 p.

OLIVEIRA, Danilo Cesar Guanais de. **Sinfonia:** uma experiência em composição multidimensional. 2002. 279 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Música, Departamento de Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas - Unicamp, Campinas, 2002.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos.** São Paulo: Perspectiva, 2003. 323 p.

ROCHA, Fernando. **Música Cênica ou Música Instrumental Teatral.** 2010. Disponível em: http://www.agendabh.com.br/turismo_detalhes.php?CodEve=6876. Acesso em: 18 nov. 2014.

ROSS, Alex. **O Resto é ruído: Escutando o século XX.** Trad. Carina, C. Kuck. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. 679 p.

SALZMAN, Eric; DESI, Thomas. **The new music theater.** New York: Oxford University Press, 2008. 408 p.

SILVA, Eliana Rodrigues. **Dança e pós-modernidade.** Salvador: Editora UFBA, 2005. 286 p.

SERALE, Daniel Osvaldo. **Performance no Teatro Instrumental:** O repertório brasileiro para um percussionista. 2011. 125 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Música, Departamento de Centro de Letras e Artes, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2011.

SLOBODA, John A. Composição e Improvisação. In: SLOBODA, John A. **A mente musical:** Psicologia cognitiva da música. Londrina: Edue, 2008. Cap. 04. p. 135-195. Tradução de Beatriz Ilari e Rodolfo Ilari.

SCHREIBER, Ulrich. Texto do encarte que acompanha o disco **STAATSTHEATER.** Direção de Maurício Kagel. Produção de Karl Faust. Intérpretes: Wilhelm Bruck, Helfrid Foron, Elmar Gehlen, Hartwin Lemke, Michael Petri, Theodor Ross, Jasper Vogt. Música: Repertoire. Alemanha: Deutsche Grammophon, 1971. LP.

TACUCHIAN, Ricardo. Sistema T e pós-modernidade. **Revista Brasileira de Música,** Rio de Janeiro, v. 24, n. 2, p.381-397, dez. 2011. Semestral. Disponível em: <<http://rbm.musica.ufrj.br/edicoes/rbm24-2/rbm24-2-07.pdf>>. Acesso em: 05 set. 2014.

TRAGTENBERG, Lívio. **Música de cena.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1999. 171 p.

TRALDI, Cesar; CAMPOS, Cleber; MANZOLLI, Jônatas. *Os gestos incidentais e cênicos na interação entre percussão e recursos visuais.* In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS GRADUAÇÃO EM MÚSICA, n.17 ano 2007, São Paulo. **Anais.** São Paulo: Anppom, 2007. Disponível em: http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/praticas_interpretativas/pratint_CTraldi_CC campos_JManzolli.pdf>. Acesso em: 08 out. 2014.

VALENTE, Heloisa de Araújo Duarte. **Os cantos da voz: entre o ruído e o silêncio**. São Paulo: Annablume, 1999. 230 p.

VASCONCELOS, Luiz Paulo. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: L&PM, 2009.

ZAGONEL, Bernadete. **O que é gesto musical**. São Paulo: Brasiliense, 1992. 64 p. (Coleção primeiros passos).

PARTITURAS CONSULTADAS

APERGHIS, George. *Sept crimes de l'amour*. Didascalía Edition, 1979. (7 p.), cantora, clarinetista e percussionista. Disponível em <http://www.aperghis.com>

GRIFFIN, Sean. *Patty cake*. Edição não informada, 2002. (12 p.), dois percussionistas.

KAGEL, Maurício. *Dressur*. Henry Verlag e C.F. Peters Edition, 1977. (54 p.), três percussionistas.

KAGEL, Maurício. *Pas de Cinq*. Universal Edition, 1965. (15 p.). Cinco intérpretes.

KAGEL, Maurício. *Sur Scène*. Henry Verlag e C.F. Peters Edition, 1960. (47 p.), seis intérpretes.

MENDES, Gilberto. Ópera Aberta. Para soprano e halterofilista. Edição original não informada. Publicada no livro **Viver sua música**: com Stravinsky em meus ouvidos, rumo à avenida Nevskiy. Santos: Realejo, 2008. P. 295-296.

VÍDEOS CONSULTADOS ON-LINE

DRESSUR (1977), Maurício Kagel. Yale Percussion Group. Gravado em Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=GYo5QlkK-Eg> (acesso em 10/05/2014)

ÓPERA ABERTA (1976), Gilberto Mendes. Anna Maria Kieffer e Sérgio Roberto Anacleto. Gravado em 2005. Direção de Carlos Mendes. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=KFBnF8zBnRY> (acesso em 12/05/2014).

PATTYCAKE (2002), Sean Griffin. Óscar Garrido de la Rosa e Bettina Crimmins. Gravado em 11 de janeiro de 2008. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=2mH58kMMVVk> e <https://www.youtube.com/watch?v=U6DPI93ErIY>. (acesso em 12/10/2014).

PAS DE CINQ (1965), Maurício Kagel. Frédérique Cambreling, Jérôme Comte, Éric-Maria Couturier, Samuel Favre, Frédéric Stochl. Gravado em 11 de fevereiro na Cité de la Musique, Paris. FR. Direção Anne Delrieu. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=-BqZILDp95E> (acesso em 13/10/2014).

SEPT CRIMES DE L'AMOUR (1979), George Aperghis. Christie Finn (Soprano), Felix Behringer (Clarinete) e Philipp Lamprecht (Percussão). Gravado em 15 Junho de 2013 na Schloss Bonndorf (Alemanha). Direção de Matthias Heuermann. Disponível em <http://vimeo.com/72809452> (acesso em 25/05/2014).

<http://www.mondayeveningconcerts.org/notes/022210.html> acesso em 18/11/2014

(Paul Griffiths nota de programa sobre Dressur)

<http://inconstantsol.blogspot.com.br/2014/10/mauricio-kagel-tactil-unter-strom.html>

figura da capa do tátil para 3, acesso em 18/11/2014

<https://www.alteoper.de/de/programm/veranstaltung.php?id=196754965>

Programa de concerto em que o Círculo de Percussão de Paris executou Dressur.
Acesso em 18/11/2014.